

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Ústav české literatury a komparatistiky

**Bakalářská práce**

Sára Valová

**Podoby vypravěče v románech Jáchyma Topola**

Forms of Narrator in Novels of Jáchym Topol

Praha 2021

Vedoucí práce: Mgr. Andrea Králíková, Ph.D.

## **Poděkování**

Velice děkuji Mgr. Andree Králíkové, Ph.D. za ochotu, cenné podněty a připomínky při vedení této práce.

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 4. 5. 2021

Sára Valová

## Abstrakt

Tato bakalářská práce se bude zabývat charakteristikou vypravěče v románech Jáchyma Topola. Cílem bude popsat na základě vybraných románů Topolův specifický způsob vyprávění, vývoj a proměny jeho vypravěčského subjektu. Práce se bude zaměřovat na specifika vypravěče, způsob vyprávění, zaujetí vypravěčské perspektivy a vztah k ostatním složkám vyprávění i příběhu. Texty podrobíme analýze a interpretaci koncentrované na pozici vypravěče. Hlavní pozornost bude věnována čtení a interpretaci románů *Sestra*, *Noční práce* a *Citlivý člověk*, které mohou vzhledem k podobě vypravěče tvořit hlavní body Topolovy prozaické tvorby. Budeme ale přihlížet i k dalším Topolovým prózám (*Anděl*, *Kloktat dehet*, *Chladnou zemí*).

**Klíčová slova:** Jáchym Topol, romány, vypravěč, vyprávění

## **Abstract**

This bachelor's thesis studies the characteristic of narrator in Jáchym Topol's novels. The thesis aims to describe Topol's specific narrative technique and the development and the transformation of his narrative subject based on the selected novels. The thesis focuses on the specifics of the narrator, the narrative technique, the choice of a narrative point of view, and the relation to other components of the narration and the story. We scrutinize and interpret the texts from the perspective of the narrative point of view. The emphasis is on reading and the interpretation of novels *Sestra*, *Noční práce* and *Citlivý člověk*, which might constitute the main points of Topol's prose fiction because of the form of the narrator. Nonetheless, we also look on other proses (*Anděl*, *Kloktat dehet*, *Chladnou zemí*).

**Key words:** Jáchym Topol, novels, narrator, narration

# Obsah

<b>Úvod.....</b>	<b>1</b>
<b>1. Sestra .....</b>	<b>3</b>
1. 1. Základní charakterizace vyprávěcího způsobu .....	3
1. 2. Vypravěč a jeho podobnost s lyrickým subjektem .....	5
1. 3. Sekundární vypravěči, dramatické dialogy .....	8
1. 4. Nespolehlivost vypravěče .....	13
1. 5. Jazyk vypravěče, tematizace jazyka a vyprávění.....	16
1. 6. Autobiografické rysy vypravěče .....	19
1. 7. Shrnutí.....	23
<b>2. Proměny vypravěče: Noční práce v souvislostech s Andělem a Chladnou zemí .....</b>	<b>25</b>
2. 1. Anděl .....	25
2. 2. Noční práce .....	28
2. 3. Kloktat dehet.....	34
2. 4. Chladnou zemí .....	37
<b>3. Citlivý člověk .....</b>	<b>40</b>
3. 1. Vypravěč.....	40
3. 2. Vyprávění.....	42
3. 3. Tematizace psaní a autobiografické prvky .....	49
3. 4. Shrnutí.....	51
<b>Závěr.....</b>	<b>53</b>
<b>Seznam použité literatury.....</b>	<b>56</b>

## Úvod

Jáchym Topol je jedním z nejvýraznějších současných prozaiků. Jeho díla poutají pozornost čtenářů i kritiků především prací s jazykem a svébytným viděním světa. Vydání jeho knih bývá událostí, kterou literární veřejnost s napětím očekává. To se odráží i v míře pozornosti, která je jeho románům od publikace prvotiny věnována. Lze to ilustrovat právě na kritickém ohlasu autorova prvního románu *Sestra*, který je podle Zdeňka Šandy tvořen: „[...] více než padesáti recenzemi či kritickými referáty respektive studiemi“ (ŠANDA 2019: 581). Poměrně rozsáhlé reflexe se Topolovu prozaickému dílu dostává i v univerzitním prostředí, o čemž svědčí především množství bakalářských a diplomových prací, které jsou mu věnovány. Kromě textů zabývajících se dílčími aspekty Topolových děl, například jazykem nebo určitými vybranými motivy, se objevily i pokusy uchopit prozaické dílo Jáchyma Topola souhrnně.<sup>1</sup> Dosud se ale neobjevila práce, která by si kladla za cíl popsat celek Topolových próz výhradně skrze subjekt vypravěče,<sup>2</sup> který je podle nás pro utváření románové poetiky, zvláště v případě tohoto autora, zásadní.

Tato práce si klade za cíl reagovat právě na roli vypravěče a způsob jeho utváření ve vybraných prozaických dílech Jáchyma Topola. Budeme se věnovat šestici románů: *Sestra*, *Anděl*, *Noční práce*, *Kloktat dehet*, *Chladnou zemi* a *Citlivý člověk*. Vzhledem k rozsahu bakalářské práce jsme ponechali stranou Topolova kratší prozaická díla (*Výlet k nádražní hale*, *Zlatá hlava*, *Supermarket sovětských hrdinů*) a rozhodli jsme se zaměřit na výše uvedenou šestici románů, která podle nás tvoří jádro Topolova prozaického díla a uvádí základní podoby vypravěče v díle tohoto spisovatele.

Nejprve nám půjde o to, zjistit, co je pro jednotlivé vypravěče specifické a jakým způsobem provádějí akt narace. Dále se pokusíme ukázat vztah vypravěče k dalším složkám vyprávění. Jednotlivé analýzy budeme provádět se zaměřením na interpretaci prozaických textů skrze subjekt vypravěče. Romány Jáchyma Topola jsou charakteristické svou mnohohrstevnatostí a nejednoznačným významovým směřováním. Naším záměrem tedy bude také snaha přispět k pochopení Topolova díla pomocí interpretace vedené skrze subjekt vypravěče.

---

<sup>1</sup> Máme na mysli především bakalářskou práci Kateřiny Lundákové: *Jáchym Topol a jeho prozaické dílo. Základní mapování souvztažných bodů* (LUNDÁKOVÁ 2010) a diplomovou práci Petra Lukeše: *Proměny románové tvorby Jáchyma Topola* (LUKEŠ 2010).

<sup>2</sup> Práce Petra Lukeše se kategorii vypravěče v Topolových románech sice věnuje, ale není to pro ni kategorie klíčová. Lukešova práce také vzhledem k době vzniku nemohla zahrnout analýzu románu *Citlivý člověk*.

Naším dalším cílem bude postihnout vývoje podoby vypravěče v šesti vybraných románech. Budeme se snažit ukázat jednotlivé podoby vypravěče a následně je porovnat mezi sebou. Na základě toho zkusíme na závěr vypožorovat některé obecné tendence Topolova tvůrčího směřování. Výchozím bodem pro výklad proměn vypravěče bude analýza vypravěčského subjektu v autorově románové prvotině *Sestra*. Toto východisko jsme si zvolili nejen proto, že je *Sestra* v chronologickém pořadí prvním vydaným Topolovým románem, ale i proto, že bývá označována jako „studnice motivů“, ze které autor čerpá ve svých dalších dílech. Analýzu vypravěče v próze *Sestra* povedeme podrobně a věnujeme jí značný prostor, abychom si vytvořili pevnou oporu pro následná srovnání s dalšími prózami, a mohli se tak zaměřit na to, zda *Sestra* slouží jako „studnice“ také v případě narativních prvků a postupů. Dále bychom chtěli ověřit, jestli tvrzení Zdeňka Šandy: „Základní typy Topolova narativu jsou podle našeho názoru definovány v románech *Sestra* a *Noční práce* [...]“ (ŘÍHA 2013: 196) obtojí i poté, co bylo Topolovo prozaické dílo v roce 2017 rozšířeno o román *Citlivý člověk*, případně jestli nelze narativ prózy *Citlivý člověk* zařadit mezi Šandou nalezené základní typy. Z tohoto důvodu stojí *Sestra*, *Noční práce* a *Citlivý člověk* v centru naší práce a zabýváme se jimi podrobněji než zbývajícími třemi prózami.



# 1. Sestra (1994)

## 1. 1. Základní charakterizace vyprávěcího způsobu

První román Jáchyma Topola *Sestra* je rozsáhlým textem budovaným na nepřetržitém monologickém řečovém proudu vypravěče Potoka, který je zároveň hlavním hrdinou prózy. Řečový proud je postaven na základě asociací, v rámci kterých podle Gertraude Zandové: „[...] neuspořádané řazení reálií, dějových fragmentů, obrazů a myšlenek postupně vytváří ucelený obraz“ (ZANDOVÁ 2001: 798). Svůj vyprávěcí styl vcelku výstižně charakterizuje i sám Potok, když ke konci románu popisuje průběh svých dní během života na skládce: „Se sluncem, který hrálo, jsem si zavedl jakýsi denní řád. Jen jsem ničím nerušil snění, když se obrazy, slova i věty vynořovaly. To jsem se moc nehejbal. Jindy mě naopak rytmus obrazů nutil chodit. Jeden den jsem dokonce zůstal bez vody“ (TOPOL 2019: 503). Potok k sobě řadí události tak, jak si na ně vzpomíná, jak se mu vynořují v mysli. Jeho vyprávění se přelévá od stručného shrnutí určité události přes rozsáhlejší reflexivní úseky shrnující hlavně vypravěčovy pocity po dynamické pasáži rychle se střídajících obrazů, které jsou z velké části tvořeny pomocí dialogů postav. Jen místy si vypravěč vzpomene na adresáta a snaží se své vyprávění trochu uspořádat.

Potokův vyprávěcí způsob si můžeme ukázat na úvodních stranách románu. V prvním odstavci Potok velmi stručně ve třech strohých větách charakterizuje období činnosti Organizace. V následujících řádcích Potok neupřesňuje, co přesně se stalo, ale přechází do reflexivní pasáže zamýšlející se nad fungováním tohoto společenství, které ale nijak blíže nepředstavuje: „Byli jsme lidi Tajemství. A čekali jsme. Potom se David zbláznil. Možná praskla hlava zrovna jemu, protože byla tou nejlepší hlavou, která vysílala signály a tak poháněla celou partu, celé společenství dopředu. To jsme si říkali, že je to dopředu, někam, ale brzy jsme všichni ztratili pojem o tom, kam se ženem“ (TOPOL 2019: 9). Ve druhém odstavci pokračuje vypravěč v meditativní pasáži o myšlenkách členů organizace: „Některým z nás možná připadalo, že směr už není v přímce, ale že se otáčíme do kruhu. Také mě několikrát napadlo, že mi čas mizí někde v bledém světle, je průsvitnější, znovu ztrácí barvu i chuť, a z toho jsem měl hrůzu [...]“ (TOPOL 2019: 9). Dále pokračuje Potok popisem toho, že se Davidovi něco stalo po vyčištění studny, a vyprávěním, jak ho našel ve skladu. Součástí této pasáže je i dialogická výměna Potoka s Davidem:

„Davidovi se to stalo potom, co lidi z ministerstva vyčistili naši studnu. Nejenže si pořád čichal k palcům. [...] Ve skladu jsem ho našel já, seděl pod látkami jako v orientálním stanu, jednu ruku v brokátu, mně je to jedno, tenhle dotyk, říkal, je to úplně stejný, mně je to stejný.

Co říkáš, zeptal jsem se.

Je mi to jedno. Mně je to stejný. Ty si děláš auta, vid' [...]“ (TOPOL 2019: 9–10).

Teprve po vyličení krátkého rozhovoru s Davidem si vypravěč vzpomene na adresáta textu a vrací se na začátek příběhu. Ten líčí pomocí směsi obrazů, které se mu z té doby vybavily a do kterých se prolíná popis vnitřního rozpoložení Potokova vyprávěcího já, které právě začalo s psaním svého příběhu: „A jak to všechno začalo? Pokud chci ohledat své stopy tehdy... v paleolitu... musím mluvit o tom, jak jsme šli s Bárou po náměstí plném Němců, a udělám to, protože tam jsem začal cítit pohyb, tam dostal čas barvu a chuť, tam mi začal karneval. Šli jsme po náměstí plném uprchlíků, teď měla Praha, sevřené město, Perla, ten jeden bod na mapě za dráty, svoje uprchlíky. [...]“ (TOPOL 2019: 10).

Na těchto prvních dvou stranách románu je vidět, že vypravěč líčí děj tak, jak se mu vynořuje ve vzpomínkách, že spíše než na kontinuální popis série událostí se vypravěč zaměřuje na to, jak on dané události vnímal. Jak píše Gertraude Zandová: „Potok vnímá a pojímá svět na bázi animálních funkcí. Přistupuje k němu prostřednictvím své smyslovosti, která přispívá k lyrickému charakteru románu: svět je zachycen se všemi barvami, zvuky, chutěmi a vůněmi“ (ZANDOVÁ 2001: 797–798). I abstraktní entity fikčního světa, jakou je například čas, pojímá vypravěč na bázi svých smyslů a zpracování jejich podnětů, vzpomeňme si na pasáž v jedné z výše uvedených citací, kde Potok přisuzuje času atributy barvy a chuti. Prizmatem vnímání hlavního hrdiny jsou tedy v románu nazírány i čas a prostor, slovy Zdeňka Šandy: „[...] většina všech časových a prostorových významů v románu [je] formulována jako výsledek Potokova vnímání, tedy tak, jak on čas a prostor subjektivně prožívá [...]“ (ŠANDA 2020: 14).

Vypravěčův všeobjímající monolog tedy utváří a kontroluje všechny entity fikčního světa. Velmi často do sebe pohlcuje i promluvy postav. Nejčastějším promluvovým typem v románu je neznačená přímá řeč, kterou můžeme nalézt ve dvou formách. První z nich je přímá řeč bez uvozovek, ale graficky odsazená – každá nová replika začíná na samostatném řádku. Druhou je přímá řeč bez uvozovek i bez grafického odsazení, která je přímo zapuštěna do pásma vypravěče. Jáchym Topol při použití neznačené přímé řeči využil vlastnosti tohoto promluvového typu, které Lubomír Doležel popisuje následovně: „Neznačená přímá řeč tak prozrazuje svou kontextovou funkci; zmírňuje rozhraní mezi protikladnými promluvami, a tak

vytváří narativní text plynulejší syntaxe“ (DOLEŽEL 1993: 21). Tohoto potenciálu se dá podle Doležela využít k: „[...] intimnímu přechodu od vyprávění k přímé řeči [...]“ (DOLEŽEL 1993: 21–22) nebo také k: „[...] prolnutí výpovědí dvou různých postav [...]“ (DOLEŽEL 1993: 22). V románu *Sestra* je zrušením grafických distinktivních rysů dosaženo plynulého vsazení promluv postav do pásma vypravěče, čímž se i řečové akty postav dostávají pod kontrolu Potokova monologického řečového pásma.

## 1. 2. Vypravěč a jeho podobnost s lyrickým subjektem

Vypravěč Potok by se dal pomocí základních pojmů<sup>3</sup> naratologie uchopit jako vypravěč homodiegetický, tedy vypravěč, který je zároveň součástí světa příběhu. Protože je vypravěč hlavní postavou, zasluhuje dovětek autodiegetický. Vyprávění je retrospektivní a projevuje se v něm odstup vyprávěcího a jednajícího já, který se ukazuje mimo jiné v odkazech na budoucí děje: „[...] a to jsme ještě nevěděli, co přijde... [...]“ (TOPOL 2019: 80), nebo v nejistotě při vzpomínání na motivace prožívajícího já: „A já jí to řekl. Všechno. Řekl jsem jí, jak to bylo s Psicí. Nevím, jestli jsem měl takovou odvalu, nebo jestli jsem byl tak zbabělej, že už jsem to nechtěl nosit sám“ (TOPOL 2019: 441). Tato charakterizace vypravěče je ale v tomto případě nedostačující, protože u vypravěče Potoka lze uvažovat o jeho podobnosti s lyrickým subjektem básně.<sup>4</sup>

Vypravěč románu *Sestra* vykazuje mnohé shodné znaky s lyrickým subjektem, jak jej definuje Miroslav Červenka ve svých pojednáních *Fikční světy lyriky* a *Významová výstavba literárního díla*. Jako jeden z rysů lyrického subjektu uvádí Červenka způsob, jakým lyrický subjekt předvádí fikční svět a entity, které se v něm nachází: „V lyrice jsou entity vnějšího světa exponovány jako předměty zkušenosti subjektu, svědčící především o něm“ (ČERVENKA 2003: 25). „Běh dění ve fikčním světě se nám dává právě jen v té míře, v jaké byl vědomím lyrického subjektu postižen a zpracován“ (ČERVENKA 2003: 68). Miroslav Červenka tedy poukazuje na fakt, že v poezii buduje lyrický subjekt svět příběhu na základě svého vnímání, své zkušenosti. To zároveň ovlivňuje i kompozici uměleckého díla, která plně

---

<sup>3</sup> V tomto odstavci vycházíme terminologicky z: KUBÍČEK – HRABAL – BÍLEK 2013: 124–148.

<sup>4</sup> V sekundární literatuře reflektující *Sestru* lze najít mnohé poukazy na to, že jsou v románu použity některé postupy typické pro lyriku, srov. např. Kliemsová: „Celý román má výrazně lyrický charakter vyvolaný i metaforickými pojmenováními a prezentuje se zdůrazněním vizuality“ (ŘÍHA 2013: 121). Šanda: „Tím se dostávají v poetice *Sestry* ke slovu též výrazné postupy lyrické“ (ŠANDA 2020: 7). Zandová: „lyrický charakter románu“ (ZANDOVÁ 2001: 797). Bílek: „lyrizovaná epika“ (BÍLEK 1994: 17). Někteří poukazují i přímo na podobnost vypravěče s lyrickým subjektem, srov. např.: Haman: „U Topola jí ovšem konkuruje bohatá poetická obraznost prozrazující lyrické založení tvůrčího subjektu [...]“ (ŘÍHA 2013: 72).

podléhá způsobu, jakým lyrický subjekt přijímá a ve své mysli zpracovává události a entity světa příběhu.

Tomu odpovídá i výstavba světa příběhu a samotného textu Topolovy *Sestry*. Postavy i události světa příběhu jsou čtenáři předvedeny pouze z pohledu vypravěče, který je výrazně subjektivně zabarvený. V monologickém proudu vypravěče navíc události nejsou stavěny za sebou dle jejich chronologické návaznosti, ale řazení jednotlivých událostí podléhá zejména asociačnímu principu. V nepřetržitém, místy až zběsilém, řečovém aktu vypravěč exponuje dění tak, jak se mu jeví v jeho mysli, tak jak si na něj zpětně vzpomíná. Sám Potok k popisu svého vyprávění několikrát používá metaforu střepů zrcadla: „[...] rozbitý zrcadlo jsou rozsekaný momentky [...]“ (TOPOL 2019: 30), naraci pak vypravěč tvoří různými obrazy, střepy poskládanými k sobě tak, jak mu přijdou pod ruku, bez nároku na složení zrcadla do původní podoby. Až na výjimky také Potok neprojevuje snahu vyprávění uspořádat a jeho strukturu si před vyřčením rozmyslet.

Dalším rysem, kterým se podle Červenky odlišuje lyrický subjekt od vypravěče, je způsob, jakým čtenář může usuzovat o postavách příběhu: „Jestliže typickou inferenční akcí narace je usuzování z činů postavy na její charakter [...] pak vnímatel lyriky inferuje na mluvčího z toho, co mluvčí o sobě nebo o světě říká, myslí, cítí, sní, a ovšem také podle toho, jak to říká“ (ČERVENKA 2003: 31). V prozaických dílech si čtenář podle Červenky sestavuje obraz charakteru postavy především na základě jejího jednání. V lyrice, pro kterou je typické ustoupení dějové složky, a tedy jednání postav do pozadí, vidí naopak Červenka jako primární zdroj pro charakterizaci postavy způsob jejího myšlení a vnímání světa a to, co o fikčním světě říká a co neříká.

Když uvažujeme nad charakterem hlavní postavy románu *Sestra*, stavíme ji rovněž spíše než na jejích činech, na dění uvnitř postavy a na jejím řečovém aktu. Pokud se totiž zamyslíme nad jednáním Potoka, zjistíme, že není postavou aktivní, ale spíše pasivní. Potok je více ve vleku událostí a jiných vůdčích osobností, než že by byl sám iniciátorem dění. Za časů Organizace je malým kolečkem v soukolí, které dělá, co se mu řekne, ale na řízení podnikatelských aktivit se přímo nepodílí, ani s nimi není plně obeznámen: „Já chodil, žvanil a hrál, David sedával v koženém křesle a přemýšlel a kombinoval a vysílal signály a směřoval chapadla, a Micka byl všude a dělal papíry. [...] Jeho [Mickovo] občasné vysvětlování nám táhlo jedním uchem tam a druhým ven, tak to vzdal“ (TOPOL 2019: 47). Po konci Organizace se sice sám rozhodne aktivně hledat sestru, ale její konečné nalezení je spíše dílem náhody

a po zbytek příběhu je hlavně vlečen událostmi – od své neplánované spolupráce se Žralokem a dalšími agenty až po slepé putování východními kraji. Těžiště vypravěčovy aktivity spočívá právě v jazykovém vyjadřování. Tím, jak uvažuje, jak vnímá i tím co během svého monologu říká, a hlavně co neříká, staví vypravěč (spíše nevědomky) svůj charakter. Právě onen jazykový výkon vypravěče, v němž jediném je aktivní po celou dobu románu, je podle nás i interpretačním klíčem nejen k postavě Potoka, ale i k celému románu.

V pojednání *Fikční světy lyriky* ukazuje Miroslav Červenka dále to, že: „Lyrický subjekt naopak rozšiřuje okruh vnitrotextových adresátů o posluchače, s nimiž se normálně nikdo nebaví (apostrofa), ale to je možná jen stylistická hra, ve skutečnosti mluví sám k sobě“ (ČERVENKA 2003: 51). Celá tato myšlenka jde vztáhnout rovněž na Topolův román. Jak se dozvíme v závěru, próza je vystavěna jako dopis, který píše vypravěč Potok sestře: „[...] tehdy jsem tě hledal, sestro, a teď ti píšu svůj dopis, dopis jako knihu, dopis jako blázen, [...]“ (TOPOL 2019: 539). Zároveň však Potok tvoří svůj dopis s vědomím, že se může dostat k nějakým náhodným čtenářům,<sup>5</sup> ale že ke skutečnému adresátovi, sestře, se nejspíše nikdy nedostane. Navíc lze nalézt v románu velké množství apostrof, které neoslovují jen sestru, ale i další v danou chvíli nepřítomné a nedosažitelné adresáty, např. Malou Bílou Psici a Šviháka: „Ach jo, Psice, tvůj žák i tvůj náčelník, pacient Potok, nádeník Potok, trestanec a obchodník, starej herec tě volá, zapomněl svůj kus“ (TOPOL 2019: 287). „Šviháku, ty prášile a pozorovači, rozpitvávači, měj se, kde seš, a díky... [...]“ (TOPOL 2019: 373). Místy mluví Potok i sám k sobě: „Řeknu si to krátce“ (TOPOL 2019: 469), „A já vyprávím sám sobě: [...]“ (TOPOL 2019: 191) nebo hovoří ke svému odrazu v zrcadle: „Páchnu si. Ale než se zabiješ, je dobrý se umejt. To se sluší, ne? Říkala ti to máma? Chtěl jsem na sebe bejt zlej a takhle frajersky a drze sem promlouval na svou zrcadlovou podobu... [...]“ (TOPOL 2019: 549). Na výše uvedené citaci, ve které Potok oslovuje Psici, můžeme pozorovat také to, že prostřednictvím apostrofy vypravěč charakterizuje sám sebe, jednak pomocí vyjádření vztahu k ní, jednak za pomoci činností, které v románu vykonává. Tím, že se v rámci promluvy mířené k nepřítomné Psici nazývá různými jmény, hledá a utváří svou vlastní identitu. Ukazuje se tedy, že forma apostrofy, dopisu, slouží spíše jemu samému než adresátce.

Příbuznost vypravěče s lyrickým subjektem lze nalézt také v charakteru vypravěčova řečového projevu. Podobně jako v lyrice je i tento román do velké míry založen na obracení

---

<sup>5</sup> „[...] a myslím, že náhodný čtenář můj vzkaz k tobě už dávno odložil, snad v knize po sobě zanechal drobký a odešel dojíst moučník na zahradu [...] ...a snad je mou čtenářkou i žena v domácnosti, snad na vteřinu prudce odhodila mop [...]“ (TOPOL 2019: 539).

pozornosti k jazyku samotnému, spíše než k událostem, na které odkazuje.<sup>6</sup> Na rovině vypravěčské najdeme mnoho pasáží, ve kterých vypravěč v proudu řeči tematizuje jazyk. Na rovině textové je charakteristické zdůraznění rytmu a intonace řeči. Velmi výrazné je to u častého využití trojteček, které signalizují spíše pauzu v řeči a nějaký významový předěl než nedorečenost myšlenky: „Pod stromem, byl stále přátelskej... pod jeho hustým listovým tolik nepršelo, oblíklí jsme se... déšť začal skomírat... někde pod námi bylo kukuřičný pole, měli jsme si natrhat do zásoby, sakra... ale na druhý straně, tam jistě bude vesnice... Myslim ale, má nejdražší, že dneska ještě budem venku“ (TOPOL 2019: 410).

Lze však namítnout, že téměř vše, co bylo na podporu příbuznosti vypravěče románu *Sestra* s lyrickým subjektem uvedeno výše, jde vztáhnout k typu homodiegetického autodiegetického vypravěče obecně. Tato námitka je oprávněná. Vyprávění homodiegetického vypravěče je už ze své podstaty velice subjektivní. Svět příběhu je stvořen vypravěčským aktem a představován výhradně prizmatem vypravěče. Vypravěč Potok je ale v něčem zásadně odlišný od jiných vypravěčů téhož typu. Tato odlišnost spočívá v tom, že děj a výstavba románu *Sestra* jsou zcela podřízeny řečovému aktu, expresi. Miroslav Červenka uvádí ve *Významové výstavbě literárního díla*, že: „Lyrický subjekt je osou tematické výstavby díla tam, kde tematické celky předmětného zobrazení (postavy, děj) mizí nebo ustupují do pozadí a na první plán vystupují duševní stavy a procesy, jak je to především v lyrice“ (ČERVENKA 1992: 109). Tento citát nabývá platnosti právě v Topolově *Sestře*. Vyprávění není zaměřeno na děj a postavy, ty jsou odsunuty do pozadí a do popředí se dostávají duševní stavy a myšlenkové procesy vypravěče. Románový text je zaměřený na myšlenky, vzpomínky a touhy vypravěče a zároveň hlavní postavy, skrze jehož vnímání a vztahování k němu samému jsou prezentovány všechny ostatní entity fikčního světa. Duševní procesy uvnitř Potoka jsou také tím, co tvoří osu výstavby textu.

### 1. 3. Sekundární vypravěči, dramatické dialogy

Celý románový text však není jenom monologickým proudem vyprávění hlavní postavy Potoka. Jáchym Topol pracuje v tomto románovém textu i s narativy druhého stupně, tzv. hypodiegetickými narativy, a s dialogickými pasážemi téměř bez vypravěčských vstupů. Místy tedy Potok omezí svou řečovou aktivitu a nechá vyprávět i jiné postavy, nebo omezí svou činnost téměř pouze na reprodukování dialogických replik.

---

<sup>6</sup> Viz. část 1. 5.

Vypravěče druhé roviny nalezneme především v první části románu, kde Potok popisuje činnost Organizace. Jedním ze zvyků ustanovených v Organizaci je rituální sebekritika, v rámci které jednotliví členové vyprávějí své sny. Bohler, Micka, David a později i Žralok Štejn se tak na chvíli stávají vypravěči. Všechny tyto postavy jsou ve chvíli vyprávění vypravěči intradiegeticko-homodiegetickými (v opozici k Potokovi, který je vypravěčem extradiegeticko-homodiegetickým), protože jsou postavami v první narativní rovině, jejímž původcem je Potok, a zároveň jsou i jednajícími postavami ve svém vlastním vyprávění, druhé narativní rovině. Obsahem Bohlerova, Mickova i Davidova snu je popis toho, co se stalo jim samotným, a základem jsou jejich rodinní příslušníci a jejich vzpomínky. Sdílením s ostatními ale tyto sny nabývají na významu tím, že touto snovou sebekritickou formou předávají jakési poselství a poučení Organizaci. Všechna tato vyprávění mají také podobný rámec, ať už je to stejná úvodní věta: „Měl jsem sen, [...]“ (TOPOL 2019: 95, 97, 100) nebo časté obracení se k adresátům vyprávění, ať už formou oslovení<sup>7</sup> nebo formou inkluzivního plurálu.<sup>8</sup> Tyto vypravěčské vstupy jsou kratšího rozsahu a jejich funkce je akční,<sup>9</sup> protože slouží k posouvání děje. Pro narativ prvního stupně jsou důležité především proto, že jsou vyprávěny. Obsah těchto snových narativů nemá vlastně žádný vliv na další odvíjení narativu konstruovaného Potokem, ale jejich přítomnost slouží k vykreslení sebekritického rituálu Organizace.

Když ale o kus dále vypráví svůj sen Žralok Štejn, je funkce i závažnost jeho vyprávění odlišná. Žralokův snový narativ přichází ve chvíli, kdy se v rámci narativu prvního stupně uzavírá jedna fáze příběhu a začíná se nová. Tento předěl je způsoben rozpadem Organizace a rozchodem jejích členů, pro Potoka to znamená zlomový okamžik, protože v tu chvíli začíná hledat sestru. Žralokovo vyprávění tvoří závěr, dovětek k časům společného provozování nelegálního byznysu. Tento hypodiegetický narativ je mnohem rozsáhlejší než narativy pojednané v předchozím odstavci a jeho funkce je, na rozdíl od předchozích, tematická. Žralokův sen totiž vytváří analogii mezi zánikem Organizace v narativu prvního stupně a rozprášením kmene, jehož jednotliví hlavní členové představují vlastně členy Organizace, v narativu druhého stupně. Tato analogie tedy slouží k završení první části

---

<sup>7</sup> „[...] a kámoši moji, překonal jsem téhož dne [...]“ (TOPOL 2019: 95). „[...] já vám, chlapi a kamarádi moji, [...]“ (TOPOL 2019: 96). „[...] a pak, bratři moji, [...]“ (TOPOL 2019: 98).

<sup>8</sup> „No... všichni dobře víme, že [...]“ (TOPOL 2019: 95).

<sup>9</sup> Rimmonová-Kenanová vymezuje tři funkce hypodiegetických narativů ve vztahu k narativům, do nichž jsou zasazeny, jde o funkci akční, explikativní a tematickou (RIMMONOVÁ-KENANOVÁ 2001: 99–100). Ve svém výkladu se autorka opírá o Gérarda Genetta a Mieke Balovou.

Potokova narativu prvního stupně.<sup>10</sup> Žralokův narativ se ale s narativy ostatních členů Organizace shoduje ve formě – začíná opět formulí: „Měl jsem sen“ (TOPOL 2019: 224), a během vyprávění Žralok často oslovuje narativní adresáty: „Vy víte, kapitáni a bratři, [...]“ (TOPOL 2019: 224), „[...] vy vrahové a nájezdníci, [...]“ (TOPOL 2019: 225). Rozdílný je tím, že v příběhu vypravěče Žraloka vystupují (ač v trochu jiné podobě) všichni lidé Tajemství, což Žralok ve svém vyprávění signalizuje první osobou plurálu.

Poslední snový příběh je vyprávěn samotným Potokem. I když by se mohlo zdát, že jde tedy o narativ prvního stupně, není tomu tak. Také tento snový narativ spadá mezi narativy hypodiegetické, z toho důvodu, že je uvozen Potokovým vyprávějícím já a vyprávěn Potokovým prožívajícím já. V průběhu narativu první roviny lze nalézt dostatečný počet signálů značících odstup vyprávějícího a prožívajícího já, který nás opravňuje považovat vyprávění Potokova prožívajícího já za narativ druhého stupně, který je postaven na úroveň hypodiegetických narativů ostatních postav. Co do formy se od ostatních snových narativů neodlišuje a má s většinou z nich i shodnou funkci. Funkce Potokova narativu je také akční, protože i když je mnohem delšího rozsahu než vyprávění Bohlerovo, Mickovo a Davidovo, a i když je vlastně jakýmsi varováním a signálem marnosti čekání na příchod Mesiáše, pro hlavní dějovou linku je zásadnější spíše to, že vyprávění proběhlo, než jeho obsah.

Posledním příkladem sekundárního vypravěče je postava Jíchy. Jícha, literát a jeden ze známých Potoka z dob Kanálu, vypráví o svém uměleckém stipendijním pobytu v zahraničí. Jeho hypodiegetický narativ má funkci jak explikativní, tak zároveň i akční. Ve svém vyprávění Jícha uvádí, co předcházelo dané situaci v současnosti děje a proč je nyní tam, kde je, a dělá to, co dělá. Doplnuje to tedy Potokovu mezeru ve znalostech Jíchových osudů a osvětluje mu i to, proč se dal Jícha k Hadrabovi a co je jejich cílem. Zároveň je Jíchova historka z uměleckého pobytu využita jako (Jíchovými slovy): „[...] menší povídka na uvítání drahého Potoka v našem středu“ (TOPOL 2019: 206), tedy jako vyprávění iniciačního charakteru, u kterého je důležité hlavně to, že je odvyprávěno. Hadraba a Jícha spolu s Pavoukem, který je u toho také přítomen, se snaží přesvědčit Potoka, aby se stal součástí nové party, nového „kmene“, když se Organizace blíží k zániku. I když Jícha nezačíná svou „menší povídku“ slovy: „Měl jsem sen“, v rámci narativu se stejným způsobem jako

---

<sup>10</sup> Máme na mysli tematicky první část vyprávění. Předěl mezi prvními dvěma částmi románového narativu shledáváme ve chvíli, kdy Organizace definitivně končí a cesty jejích členů se rozcházejí. Tento předěl se zcela neshoduje s autorským předělem mezi první částí Město a druhou částí Sestra.



například Žralok nebo Bohler obrací k adresátům svého vyprávění: „[...] znáte mě, vy lupiči a vyděrači...[...]" (TOPOL 2019: 198) atp.

V mnohých aspektech jsou si tedy vyprávění sekundárních vypravěčů podobná. Jejich příběhy jsou vždy adresovány určité uzavřené skupině posluchačů, kteří jsou během narativu hojně oslovováni, a zároveň je jejich vyprávění součástí jakéhosi rituálu určitého „kmene“.

Nyní se podíváme na další prostředek, který Jáchym Topol používá k přerušení proudu řeči vypravěče Potoka. Jsou jím pasáže, kde vypravěč pouze reprodukuje přímou řeč postav, velmi často bez toho, aby jednotlivé repliky dialogu jakkoliv uvozoval. Zdeněk Šanda poukazuje na to, že tyto části prózy jsou podobné dramatickému dialogu: „Na řadě míst románu se objevují dialogické scény, které jsou tvořeny řečí postav téměř nekomentovanou hlavním mluvčím-vypravěčem a vykazují i znaky dramatického dialogu“ (ŠANDA 2020: 7).

Specifičnost dramatického dialogu oproti jiným druhům dialogu spočívá podle *Slovníku literární teorie* v: „[...] službě dramatické akce, tzn. v rozvíjení jednání, které směřuje k vytváření protikladů, z nichž povstává konflikt; na celkovém napětí dialogu závisí do značné míry účinnost dramatu“ (KÖNIGSMARK 1984: 73). Dramatický dialog tedy slouží především k posouvání děje a zprostředkování událostí. To platí i pro mnohé dialogické pasáže v Topolově románu. Na příkladu následující citace je vidět, že děj prózy je v tuto chvíli posunut ne výkonem vypravěče, ale přímou řečí postav, kterou vypravěč pouze zprostředkovává:

„[...] Kde chceš vysadit?

U nádraží. Tohle je Ušanica?

Jo.

No těbůch!

Zvykneš si.

Jed' dál. Dělej!

Před nádražím stál Lovec“ (TOPOL 2019: 372).

Z replik Potoka a náhodného řidiče vyrozumíme, že řidič veze Potoka na nádraží, že jedou skrze Ušanici, která zřejmě v Potokovi nevzbuzuje příjemné pocity, a že se Potok nakonec nenechá vysadit u nádraží. Následuje vysvětlení, už v rámci pásma vypravěče, že u nádraží čeká Lovec, a proto tam Potok nechce jít. Na jiném místě románu nalezneme i příklad dialogu, který obsahuje také paratextové znaky písemně fixovaného dramatického dialogu:

„Bohler: Měls náký věci?

Já: Houby, tráva, malý kolečka, ale fakt jen málo, a červený a toho bylo dost. Velký houby, Zelenou sílu, myslim, upřesnil sem.

Žralok: Kde a kdy?

Já: Asi před třema nebo pěti tejdnama v tomhle čase, kerej ted' žijem, předtim sem dlouho nic neměl, takže mě to nemohlo hodit. U sebe v Plynární.

Micka: Náký lidi vokolo?

Já: Byl sem sám.

Bohler: Jak dlouho to trvalo?

Já: Myslim, že dva dny. Celý dopoledne sem nasával a fetoval a tak někdy po poledni to začalo.

Micka: Jed si?

Já: Zkusil sem náký čevabčiči či co, ale to sem vyndal. Akorát sem moh jíst špenát. A spoustu vody. Když došlo červený“ (TOPOL 2019: 103–104).

Každá replika tohoto dialogu je uvozena prostým jménem postavy, za nímž následuje dvojtečka, což odpovídá formě zápisu dramatických replik. V rámci tohoto rozhovoru jsou objasněny okolnosti, za kterých se Potokovi zdál sen, který bude vyprávět. Dojem četby scénáře k dramatu ale narušuje uvozovací věta: „upřesnil sem“, která je typickým vypravěčským komentářem v próze a v rámci dramatu se nepoužívá.

Na těchto ukázkách bylo vidět, že určité znaky dramatického dialogu některé části *Sestry* mají. Pasáže ale nejsou příliš dlouhé a záhy bývají narušené signálem přítomnosti zprostředkujícího vypravěče. I tak ale plní dialogické pasáže v rámci celku textu podstatnou roli. Zrychlují a dynamizují narativ a zasazují jej do přítomnosti děje. Vypravěč Potok na chvíli ustupuje do pozadí a nechává mluvit své prožívajícího já a postavy. Tím jsou události podány mnohem stručněji, protože u replik postav převažuje úsečný styl, a do románu se dostává i mnohohlasí, které v monologickém pásmu vypravěče chybí.

Sekundární vypravěči a dialogy dramatického charakteru narušují monologické monotónní pásmo vypravěče. Použití sekundárních vypravěčů slouží ke zpomalení děje, dialogy naopak k jeho zrychlení a dynamizaci. Zároveň se do prózy dostávají pomocí těchto prostředků další hlasy, které rozšiřují Potokovu egocentrickou reflexi fikčního světa. Kromě toho jsou tyto části důvodem, proč nelze vypravěče Potoka i přes mnohé společné znaky nastíněné v předchozí části práce zcela ztotožnit s lyrickým subjektem. Dialogické pasáže přinášejí do románu části, které obracejí pozornost spíše k ději, přinášejí prvky dramatu i signály prozaického textu. Sekundární vypravěči zase přinášejí party textu, ve kterých je podřízení sjednocující narativní konstantě oslabeno.

#### 1. 4. Nespolehlivost vypravěče

V souvislosti s vypravěčem románu *Sestra* je poukazováno na jistou míru jeho nespolehlivosti.<sup>11</sup> V této podkapitole se pokusíme ukázat, v čem tkví nespolehlivost vypravěče Potoka a jak to ovlivňuje tvorbu románového významu. Mezi naratology nepanuje o této vypravěčské kategorii úplná shoda. Pro základní vymezení nespolehlivosti vypravěče a znaků nespolehlivosti se opíráme o vymezení Shlomith Rimmonové-Kenanové: „Spolehlivý vypravěč je ten, jehož vyprávění příběhu a komentáře k němu má čtenář považovat za autoritativní sdělení fikční pravdy. Nespolehlivý vypravěč je naopak ten, o jehož vyprávění příběhu a/nebo komentářích k němu má čtenář důvod pochybovat. Samozřejmě jsou různé stupně spolehlivosti“ (RIMMONOVÁ-KENANOVÁ 2001: 107). Mezi znaky, které mají ve čtenáři vyvolat pochybnosti o vypravěčově výkonu, řadí Rimmonová-Kenanová například omezené vědomosti vypravěče, jeho osobní angažovanost ve vyprávění a problematické hodnotové schéma.

V textu románu *Sestra* lze nalézt mnohé znaky nespolehlivosti vypravěče Potoka. Nejprve je třeba zmínit pochybnou Potokovu morálku, tedy „problematické hodnotové schéma“ Rimmonové-Kenanové. Potok má sice nastavené nějaké morální hodnoty, ale ty se ne zcela shodují s hodnotami, které vyznává většinová společnost. Po celý román se Potok řídí smlouvou Organizace: „[...] jenže David ho poučil o naší malý smlouvě o podílech, kterou jsme se sami sobě i navzájem zavázali, abychom se příliš nezalíbili Dáblu... totiž porno jo, ale nikdy ne s blechama... s blechama znamená dětina... řekl David... no dobrý, řekl Zlatej a na jeho další návrh musel zas David pozdvihnout hlas... drogy nevozíme, nerozprostíráme ani nenabízíme nikomu, kdo už není hotovej... o kom si nemyslíme, že je hotovej... [...]“ (TOPOL 2019: 61–62). Organizace tedy zapovídá, aby se její aktivity dotýkaly dětí – zapovídá dětskou pornografii a prodej drog dětem, ale nezapovídá ostatní mimo zákon postavené činnosti. Lidé Tajemství provozují nelegální obchodování, nezapovídají pornografii jako takovou, požívají omamné látky, a i když se vraždění primárně nechťejí dopouštět, jejich smlouva ho nezapovídá. Tak i vypravěč Potok běžně požívá značné množství alkoholu i drog, účastní se nezákonného obchodu, uplácí úředníky i politiky, vydírá je a možná se dopustil i vraždy.

Kromě toho, že výše zmíněné činnosti vyvolávají ve čtenáři pochybnosti o morální čistotě vypravěče, tak pití alkoholu a užívání marihuany nebo houbiček zkresluje

---

<sup>11</sup> Upozornil na to např. Petr A. Bílek (BÍLEK 1994: 17–18) nebo Zdeněk Šanda (ŠANDA 2019: 584).

vypravěčovo vnímání reality. V některých pasážích je zkreslení reality zřetelné a přiznané,<sup>12</sup> v dalších pasážích se o tom může čtenář jen dohadovat, není jisté, zda byl Potok pod vlivem omamných látek, či nikoli.

Dalším signálem nespolehlivosti je vypravěčova neschopnost rozeznat v některých okamžicích, co je sen a co realita. Například ke konci románu není Potok schopen ráno po probuzení jednoznačně říct, zda skutečně zastřelil starší prostitutku, nebo se mu to jenom zdálo ve snu: „Ležel jsem pod keřem, byl už skoro den. Hlava bolela. Ale strunka ležela v klidu někde ve tmě. Byl to sen, blesklo mi, co včera... tohle bych přece já neudělal... ale pistoli jsem neměl... vstal jsem... našel jsem to místo. Zválená tráva, to ano... tady ležela, ale nikde nic, na listech byly skvrny... krev ne [...]“ (TOPOL 2019: 492). Na jiném místě prózy není schopen ani Černá říct, jestli po nich ve vlaku, ze kterého vyskočili, opravdu šli démoni nebo ne.

Nespolehlivost vypravěče lze dokládat také tím, že slyší hlasy osob, které jsou podle jeho vlastního vyprávění mrtvé, nebo nemůžou být v tento okamžik v Potokově blízkosti. Například, když je zavřený v klášteře a zotavuje se, slyší hlas Černé: „A pak jsem zavřel oči a najednou slyším, byl to... bratříčku, hele... vstávej už z toho svého zasraného... smrtelného lože... byl to její hlas, ten zastřenej... slyším tě neklamně, Černá [...]“ (TOPOL 2019: 523). Na jiných místech textu zase slyší hlas Psice, která je nejspíše už dávno mrtvá: „Asi je to ona, řekl jsem si. Ano, řekla Psice“ (TOPOL 2019: 214). „Stejně jí vyrazili. Už je mrtvá. Nedávno mi povídá: Sou různé věci, mnohý možnosti a mezi nima dvě... [...]“ (TOPOL 2019: 246). V poslední uvedené citaci vypravěč dokonce hned v po sobě následujících větách zmiňuje nejprve to, že je Psice mrtvá, a poté to, že k němu mluvila.

V souvislosti s Malou Bílou Psicí můžeme uvést ještě další znak Potokovy nespolehlivosti. Jsou totiž události, kterým se vypravěč ve svém vyprávění vyhýbá, nebo úmyslně neuvádí jejich zakončení. Nejvýraznějším příkladem je epizoda, ve které Potok vidí Malou Bílou Psici naposledy. Potok vypráví o tom, že souložil s Malou Bílou Psicí ve sklepě

---

<sup>12</sup> V jedné části románu například Potok líčí, co viděl ve výloze hračkářství poté, co požil marihuanu: „Vypnul světla auta a pěkně kus jsme museli jít pěšky, což mě trochu popudilo, protože jsem si zrovna způsobil trávou tu dobrou příjemnou náladu. Dovlek mě ke stěně výlohy a náhle rozsvítil silnou baterku. Zjezily se mi vlasy. Regály byly plný tojflů a ty potvory žily! Čile mezi sebou komunikovaly, hrací věže Myslících strojů se s děsivou rychlostí otáčely a chrlily oheň, Drákulové se projížděli na Pavoucích, Nestvůry z galaxie Zador se po řadě přetlačovaly se statným Betmenem, Mutantí král si v rohu výlohy něco vykládal s Fialovým monstrem a Barbie... no dělala ty věci s partou vrestlerů... panebože!... to byla ale šílená jízda... [...]“ (TOPOL 2019: 68–69).

jednoho z pražských domů, a poté přeskakuje rovnou k tomu, že Psice nepřišla na večerní divadelní zkoušku. Zmizela a už ji nikdy neviděl. Z různých náznaků lze vydedukovat, že Potok Psici ve sklepě zabil. Naznačují to jednak důkazy, kterými vydírají Potoka Viška a Vohřecký,<sup>13</sup> jednak to naznačuje i vypravěč ve svém vyprávění, například ve snovém rozhovoru s Psicí:

„A ty, Psice... ty si mi odpustila?

To je tak. Bolelo to, víš. Já ale k tobě byla připoutaná moc. Myslím, že to byla velká láska. Takže i potom... sem tě chtěla vidět.

Já tebe taky, já tě pořád miluju.

Já vim.

Proč se to stalo? Psice... já to nevím!

Já taky ne.

A Psice... moc to bolelo...

Ne. Spíš sem se lekla. Ty seš rychlejší... a já, já na to nák zapomněla... to de... u nás je to jiný. Tohle sem řekla, aby ses usmál. To znáš, ne?“ (TOPOL 2019: 384).

S určitostí se ale k tomu, jestli Psici zabil, nikde nevyjadřuje, a jak z některých pasáží vyplývá, není ani ochotný sám si přiznat, co se s Psicí stalo a jaký na tom má on podíl.<sup>14</sup> Otázku, jaký byl osud Psice, nelze jednoznačně rozhodnout, protože nelze s jistotou určit, zda ji Potok skutečně zabil, či nikoli. To je dáno právě nespolehlivostí vypravěče, který konstruuje celý fikční svět, ale my nevíme, kdy měl ovlivněné vnímání omamnými látkami, jestli to ovlivnilo i jeho podání promluv postav, co se mu zdálo a co ne, případně zda nechtěl něco zamlčet nebo si něco on sám odmítá přiznat, případně si to nepamatuje. Potokova nespolehlivost je zakládána už jen tím faktem, že jsme celý román ve světě jeho vědomí a násobena signály, že jde o vědomí člověka, jehož morálka je částečně pošpiněna.

V předchozích odstavcích jsme uvedli určité signály vypravěčovy nespolehlivosti a můžeme tedy tvrdit, že Potok je do jisté míry vypravěčem nespolehlivým. Nyní je na místě

---

<sup>13</sup> „Ale na tebe máme, hochu, řekl Vohřecký a myslel to vážně... už pěkných pár pátků na tebe máme, já ti řek, že sem prošel svodky a nejen ty... našli jsme totiž Závorovou... co ty na to? [...] Tak už víme, kde byla celý ty roky. A víš, kde jsme ji našli, to, co z ní zbylo? Pod hromadou uhlí... ve sklepě. [...] Ale vono to není celý, Vohřecký vyskočil a chyt mě za ramena, strh mi košili, roztrh mi jedním škubem knoflíky... Viška se díval. Jo, je to vono, řekl Vohřecký... a víš, že jedna pani by toho vraha poznala... dost přesně nám popsala, co měl na krku, taková svíčková bába, ale tam už nebydlí, nemysli si... a popsala nám přesně tohle, tu tvou svatou, ty hajzle. Je to vůbec stříbrný, jo asi jo. Ta bába šla pro uhlí, viděla vás, tebe i oběť, bála se tě. Ale máme to sepsaný. Viděla, i žes tu holku znásilnil“ (TOPOL 2019: 379–380).

<sup>14</sup> „Budu to říkat, ať to tak bylo: tys mě ve sklepě chytla a držela... a teď sis možná takhle zahrála, třeba se zásuvkou, vzduchem, kamenem, nějakým samcem, s něčím, cos potkala, protože večer jsme představení odehráli bez tebe a já tě neviděl celý roky, když už bych měl pro čas použít konvenční termín“ (TOPOL 2019: 28).

ptát se, jestli nám kategorie nespolehlivosti vypravěče slouží ještě k něčemu jinému, než jen k charakterizaci samotného vypravěče. Tomáš Kubíček tvrdí, že: „[...] nespolehlivost je sémantická kategorie [...]“ (KUBÍČEK 2007: 132). Dále uvádí Kubíček: „V našem pojetí je tedy nespolehlivost v případě vypravěče participujícího na příběhu a pohybujícího se na rovině příběhu strukturním elementem a stává se součástí narativního díla jako jeho významová dominanta. Jenom když je takto rozeznána, může se stát prostředkem analýzy významové výstavby narativu a může být současně označena za nespolehlivost ve vlastním slova smyslu“ (KUBÍČEK 2007: 135). V pojetí Tomáše Kubíčka má smysl uvažovat o kategorii nespolehlivosti vypravěče v případě, že se tato kategorie stává významovou dominantou, která nám může pomoci prózu interpretovat.

V případě Topolova románu slouží signály nespolehlivosti vypravěče k tomu, že připoutají pozornost čtenáře k nitru vypravěče. Události líčené optikou vypravěče, který není zcela spolehlivý, nelze číst jako věrný dokument o určitém dějinném období, k čemuž by mohlo svádět zasazení příběhu do reálného a konkrétního historického časoprostoru. Tento poznatek naznačuje, že těžištěm fikčního textu je to, jak vypravěč tuto dobu prožívá, jak se s ní vyrovnává a co znamenal porevoluční chaos pro jednotlivce pohybujícího se na okraji společnosti.<sup>15</sup> Kategorie nespolehlivosti vypravěče je tedy v případě románu *Sestra* jednou z významových dominant díla a stává se jedním z prostředků analýzy a interpretace fikčního textu.

### 1. 5. Jazyk vypravěče, tematizace jazyka a vyprávění

Jazyk vypravěče je charakteristický mísením různých světových jazyků i různých vrstev češtiny. Vypravěč ve svém řečovém proudu staví vedle sebe slova a fráze například z němčiny, angličtiny, francouzštiny i laosštiny. V rámci češtiny sahá Potok do spisovné češtiny i do nižších jazykových vrstev, slangu i argotu. Podle Petra Mareše se tato oscilace mezi nízkým a vysokým dá nejnápadněji pozorovat na psaní slov z klasických jazyků: „Na jazykové rovině se toto soužití protichůdných složek kultury nejnápadněji realizuje v nezvyklém způsobu psaní slov z klasických jazyků, na jedné straně archaizovaném (*ethnický, Anthologie*), na druhé straně radikálně počeštěném (kultura)“ (MAREŠ 1996: 176).

---

<sup>15</sup> Srov. Petr Kouba: „Děj Topolova románu je vskutku zasazen do období prvních porevolučních let; mýlil by se však každý, kdo by v něm hledal historicky věrný obraz dobových poměrů. Spíše než o přesný popis historických událostí se jedná o tematizaci konkrétního životního pocitu, o literární záznam jedné bezprostřední zkušenosti, kterou vypravěč Potok sdílí se svými současníky“ (ŘÍHA 2013: 90).

Jak ale Mareš dále podotýká (MAREŠ 1996: 177), základní jazykovou polohou je nespisovná čeština, a to jak v pásmu vypravěče, tak v pásmu postav.

Dalším výrazným rysem vypravěčova jazyka je stylizace mluvenosti. Ta se projevuje jednak dělením souvětí na krátké celky, oddělené trojtečkami, které přispívají k rytmickému členění dlouhých monologických pasáží,<sup>16</sup> jednak napodobováním výslovnosti, zejména u cizích jazyků, v textové fixaci promluvy,<sup>17</sup> jak na to upozorňuje Soňa Schneiderová: „Stylizace mluvenosti (zdůrazněním výslovnostní podoby slov) se pak projevuje zejména při stylizaci cizích jazyků, němčiny, ruštiny, francouzštiny atd“ (ŘÍHA 2013: 141). Schneiderová dále poukazuje na to, že stylizace do podoby mluveného jazyka se také projevuje napodobováním splývání slov při vyslovování.

Všechny tyto výrazné zvláštnosti v jazykové výstavbě textu slouží k tomu, aby se sám jazyk dostal do středu pozornosti. K tomu přispívá i velké množství vypravěčových metajazykových komentářů: „Já miloval demonstrace! Svobodný byly, věru... Au! sland! er! raus! První slovo je pterodaktylus, druhý jako rošt. [...] Aůů, řval sem, sland, to znělo snad keltsky, a velmi konkrétní: er! a ta zářivá koncovka: raus! jako dyž sekne kosa“ (TOPOL 2019: 268). „Mě si získala hned, chtěla být v dění a najela na pražštinu, poslouchal jsem její jazyk, a když se do sebe pustily s Laosankou, měl jsem stereo. Tego? Heleno, tys řekla tego? Prečo? zkoumal sem [...] Některá slova fascinovala i Bohlera, cintorín, hergot, to zní jako zdravej krehov pro mrtvý [...]“ (TOPOL 2019: 79). „Myslel jsem radši na Černou... vzpomněl jsem si na jednu písničku, kterou v klubu zpívala, ona bývá obscénní sama o sobě, natož její slova [...] ‚vím, co chceš vyškemrat, vobejmu ti nohama‘...zpívala, přičemž spisovný ‚vím‘ ze starých časů křížilo jazykovej kord s ‚vobejmu‘ ze slovníku podomků a tak vznikalo napětí... [...]“ (TOPOL 2019: 165). Vypravěč si v nich všímá znění slov a toho, jaké asociace vyvolávají, používání různých jazyků různými lidmi i mísení spisovných a nespisovných výrazů v těsném sousedství.

---

<sup>16</sup> Například v lyrických pasážích popisujících fungování Organizace: „[...] cinkali jsme svejma stříbrnejma ozdobama... vyměňovali jsme si zkušenosti... tehdy se nosily různý stříbrný věci... amulety, ochranný předměty, různý party měly svý hvězdy a kříže a menory a labyrinty... ochranný zvířata... dobrý sou psi, hadi a draci... [...]“ (TOPOL 2019: 51–52).

<sup>17</sup> Nejvýraznější pasáže tohoto typu nalezneme po odjezdu Potoka za hranice, hojně ve vyprávění o pobytu v „Berlunu“: „Ich bin Českoslovakija! biju se v prsa. Ich vajs, komunisten, nix gud! říká mužík, svítěj mu i zuby. Ja, ja, přizvukuju, grose šajze, nix gud, fýrers! Kvač... ty chlape. Und jů?“ (TOPOL 2019: 266). V této citaci dominuje zápis mluvené němčiny, která je v závěrečné otázce smísená i s mluvenou angličtinou.

Tyto metajazykové komentáře jsou velmi často spojeny s motivem výbuchu češtiny v letech „1 a 2 a 3 a dál po výbuchu času“ (TOPOL 2019: 40). Vypravěč často naráží na kontrast starého jazyka, kterým je pro něj spisovná čeština bez výrazů z cizích jazyků,<sup>18</sup> a nového jazyka, který je spleť rozmanitého lexika z různých jazyků. Tento kontrast odráží přehlednost a jednoduchost světa před revolucí a naopak chaos a nepřehledné množství možností po ní. Předrevoluční svět je pro vypravěče srozumitelný, ví, jak se v něm pohybovat. Svět porevoluční připadá vypravěči zmatený, neví, co dělat a snaží se najít něco, o co by se mohl opřít. Tak jazyk před výbuchem času spojuje familiárně s domovem a označuje jej jako „zlatou maminčinu češtinu“ (TOPOL 2019: 77), zatímco jazyk po výbuchu času je pro něj vždy zmatkem, velkou smíšeninou: „megamluvou“ (TOPOL 2019: 561) nebo „surovou postbabylónštinou“ (TOPOL 2019: 282). Zároveň je však Potokovi jasné, že stará čeština je jazykem už minulým, který se nikdy zcela nevrátí, na který se ale dá vzpomínat s úctou a některé jeho prvky používat: „[...] pietně jsme zařazovali různé slova vyhynulejch pokolení do megamluvy, integrálně jsme je vsazovali do slovníku... [...]“ (TOPOL 2019: 561).

Způsobem osvojení si porevolučního jazyka je pro Potoka kanačtina. Kanačtinou nazývá jazyk, kterým se v „Berluně“ dorozumíval se svými přáteli, příslušníky různých národů. Je to tedy opět směs různých jazyků, kterými se mezi sebou zvládli dorozumívat příslušníci „království Kanaků“, kteří byli různého původu: „Byli jsme kanačí království, hoši urostlí jak břízy, děvčata krásná jak panny, většinou eurotrash. Mark byl Brit, doma byl bit, skončil v Berlunu. Kanak. Čtveřice Holanďanů jak vod Brojgla, profesionální Kanaci. [...] A pomalu vznikalo to nejdůležitější, tajný a otevřený jazyk kanačího království“ (TOPOL 2019: 268). Dokonce i své vyprávění, svou knihu, kterou Potokovo prožívající já plánuje napsat, zařazuje do kanackého písemnictví: „Ale... napadlo mě, když moh nákou knihu napsat takovej Jícha, tak proč ne já. Ale napsal bych ji kanacky“ (TOPOL 2019: 282).

I když chaotický nový jazyk odráží Potokovu nejistotu, je právě tak i zdrojem vypravěčovy jistoty, pokud jazyk přijme za svůj. Řeč je pro Potoka zdrojem identity, příslušnosti k nějaké skupině – kanačtina je definující pro různorodou skupinu v Berlíně a specifická změť jazyků je také součástí Organizace. Jazyk je také tím, co Potoka spojuje se sestrou, co z nich podle něj dělá spřízněné bytosti: „Řeč... jak jsme mluvili, splývala“ (TOPOL 2019: 325), „Uťal jsem řeč ulice, měl jsem v sobě řeč sestry“ (TOPOL 2019: 327).

---

<sup>18</sup> Což je například vidět v části předcházející citace, kde vypravěč poukazuje na: „spisovný ‚vím‘ ze starých časů“.



Kromě metajazykových komentářů si vypravěč neodpouští ve své naraci ani vložky komentující způsob, jakým on sám vypráví: „[...] řek sem to možná nepřesně...[...]" (TOPOL 2019: 74), „[...] občas jsme si projevovali různý něžnosti a laskavosti, a jestli jsem se zapomněl zmínit, že jsme se většinu cesty drželi za ruce, tak nevím proč" (TOPOL 2019: 409), „A jednou... zkrátím řetěz příhod... když mě z toho bytu vyrazili [...]" (TOPOL 2019: 470). Potokovy postřehy se často dotýkají možných nepřesností v jeho podání událostí, opominutí určitých příhod nebo například tempa vyprávění. Také tematizuje fakt, že vyprávějící já vytvořilo text, který čteme, a odkrývá, proč ho píše.

Během své narace Potok plynule střídá různé gramatické osoby, přičemž každá sada těchto gramatických prostředků mu umožňuje vyjádřit něco jiného. Základní polohou je mu první osoba singuláru, ale místy přechází i do první osoby plurálu, druhé osoby singuláru nebo třetí osoby singuláru. První osoba plurálu slouží Potokovi k identifikaci se skupinou, jejíž součástí právě je. Druhé osoby singuláru užívá vypravěč jako formu básnické apostrofy. Pomocí třetí osoby singuláru se snaží vytvořit distanci mezi sebou jako vyprávějícím já a svým prožívajícím já. Už v těchto změnách forem vyprávění Potok svůj narativní akt určitým způsobem implicitně tematizuje. Najdeme ale i přímou reflexi snahy o změnu gramatické osoby: „[...] rozbitý zrcadlo jsou rozsekaný momentky, koukám se a příjemný by bylo propsat se do třetí osoby, ale ne, mluví Potok: žil jsem po různých bytech [...]" (TOPOL 2019: 30).

Reflexí svého narativního aktu Potok neustále upozorňuje na své mluvící (vyprávějící) já a na činnost, kterou provádí. Také to odhaluje způsob, jakým se on sám vnitřně snaží vyrovnávat s nastalým chaosem, a to, jak se do jeho místy zmateného vyprávění propisuje stav okolního světa i jeho nitra. Tematizací aktu vyprávění je tedy, jak podotýká Zdeněk Šanda: „[...] zdůrazňován komunikační charakter vyprávění, který posiluje i jistou nadřazenost řeči hlavního mluvčího nad tím, co je vyprávěné" (ŠANDA 2020: 16). Podobně fungují právě i ony metajazykové komentáře a motivy s nimi spojené. Reflexe jazyka a vyprávění tedy posiluje důležitost řečového aktu vypravěče jako aktu aktivního a sebeidentifikačního a tím zároveň odsouvá do pozadí dějovou složku románu.

## 1. 6. Autobiografické rysy vypravěče

Mnozí recenzenti a autoři studií poukazují ve svých textech na to, že se v románu *Sestra* ukrývají určité autobiografické rysy. Tyto rysy nacházejí autoři sekundárních textů jak

v postavě vypravěče Potoka, tak v postavách Jíchy a Kasela (Kásima).<sup>19</sup> Gertraude Zandová označuje vypravěče románu dokonce za: „[...] v jistém smyslu autorovo alter ego, jak již vyplývá z hláskové podobnosti Topol-Potok“ (ZANDOVÁ 2001: 794). Dále ale Zandová své tvrzení nerozvádí a zakládat označení vypravěče za autorovo alter ego pouze na základě hláskové podobnosti jmen je podle nás nedostatečné. Více se této problematice věnuje Petr A. Bílek, který poukazuje spíše na to, že: „Topol si s vypravěčovou identitou a jeho potenciálním vztahem k produktorovi textu s potěšením pohrává“ (BÍLEK 1994: 18). Klade také návodnou otázku, zda: „Má smysl ještě hledat paralely pouze mezi Topolem a Potokem?“ (BÍLEK 1994: 18). V rámci svého textu se tak nakonec spíše zabývá paralelami mezi Jáchymem Topolem a Jíchou nebo Kaselem než Topolem a Potokem. Jíchu a Kasela označuje Bílek ponejvíce obrazně za Potokovy: „[...] další odnože – ramena, meandry [...]“ (BÍLEK 1994: 18).

Jak se tedy postavit k naznačeným podobnostem mezi autorským subjektem a postavami z jeho románu? Nejprve se podíváme na konkrétní autobiografické rysy, které jsme našli ve fikčním textu my. Začneme s postavou Potoka. Kromě již zmíněné hláskové podobnosti lze nalézt ve vztahu Potoka k autorovi románu další náznaky spřízněnosti. Stejně jako spisovatelova minulost je i minulost vypravěčova spojena s uměleckým působením v rámci „Kanálu“, který je románovou analogií undergroundu. Potok byl ale tanečníkem a hercem, zatímco Topol básníkem. Dále můžeme nalézt rysy osudu autora ve vypravěčově neochotě chopit se podobně jako jeho přátelé z „Kanálu“ nějaké mocenské pozice v porevolučním státě,<sup>20</sup> v Potokově pomoci asijským přistěhovalcům, nebo v občanském jméně Potokovy přítelkyně Psice.<sup>21</sup> Potok s přáteli z Organizace pomohl „Laosákům“<sup>22</sup> s vízy, s ubytováním a vzájemně si vypomohli s byznysem. Později Potok sháněl kontakty a chodil

---

<sup>19</sup> Květoslav Chvatík upozorňuje na znaky autobiografičnosti u Potoka a Jíchy: „I subjekt vyprávění, tanečník Potok, se místy rozplývá a zdvojuje do literáta Jíchy a nabývá autobiografických rysů, ovšem vždy v hyperbolické perspektivě literární autonomie textu (i tam, kde píše o spisovatelském stipendijním pobytu a o poetice svého textu jako o ‚blábolu‘)“ (ŘÍHA 2013: 38). Lukáš Foldyna poukazuje na možnost vidět je i u Kasela: „[...] v *Sestře* Topol autobiografické prvky projektoval do několika postav (srov. i zvukovou podobu jmen Jáchym Topol vers. Jícha, Kásim, Potok)“ (FOLDYNA 2008: 406).

<sup>20</sup> Jáchym Topol se o tom zmiňuje v rozhovoru s Tomášem Weisssem: „I proto jsem nikam do funkcí nechtěl. Ze začátku sice šly hlasy, abych pracoval na ministerstvu kultury, nebo mě chtěli na vnějšek a já nevím, kam všude ještě. Držel jsem se ale novinářiny a Stendhalovy věty, kterou ctíme společně s bráchou: Nikomu nepodléhat a nikomu neporoučet“ (WEISS 2000: 73).

<sup>21</sup> Dlouholetá přítelkyně a později manželka Jáchyma Topola se jmenuje Barbara (Topol i Weiss ji v rozhovorech označují jako Báru) a přítelkyně vypravěče Potoka označovaná jako Malá Bílá Psice je pojmenována jako Barbara Závorová (viz. TOPOL 2019: 379).

<sup>22</sup> Potok s přáteli z Organizace označují asijské přistěhovalce jako „Laosáky“, ale později se ukáže, že zřejmě pocházejí z Vietnamu.

po vietnamských ubytovnách hledat veterány z bitev pro jednoho z „Laosáků“, ze kterého se vyklubal velitel zvláštních útvarů z Jižního Vietnamu. Podobně Jáchym Topol uvádí v rozhovoru s Tomášem Weissem, že: „[...] se s Bárou Veselou starali některým Vietnamcům o politické azyl, protože hrozilo, že je deportujou zpátky a oni zahučí někde v komunistickém kriminále, [...]“ (WEISS 2000: 73) a dále: „Ještě jsem byl členem redakční rady vietnamského časopisu Dien Dan. Sháněl jsem hlavně kontakty. Měl jsem v té době vietnamsko-českej telefonní záznamník, byl jsem v Moskvě, kde jsem s Vietnamcema domlouval podrobnosti vysílání rádia Free Vietnam. Vietnamská ubytovna v Moskvě byla proslavená jako jedno z nejbezpečnějších míst ve městě. Hlídali ji totiž veteráni z bitev v kambodžské džungli, ostří hoši“ (WEISS 2000: 76).

Všechny tyto paralely, které jsme mezi spisovatelem a vypravěčem našli, jsou si ale podobné pouze v rysech a ne jako celek. Ač je nesporné, že oba byli během režimu umělci v neoficiálním uměleckém hnutí, každý tvořil v rámci jiného uměleckého druhu. Zatímco Topolovi byla po revoluci nabízena místa na ministerstvech a nepřijal je na rozdíl od svých přátel z vlastního rozhodnutí, Potok zřejmě žádné nabídky nedostal (nebo je přinejmenším nezmiňuje) a zůstalo u něj tedy pouze u toho, že jeho známí z podzemního hnutí posty ve státním aparátu zastávají. I v rámci pomoci asijským přistěhovalcům se jednání Topola a Potoka shoduje pouze v základních obrysech a v konkrétním provedení vykazuje mnohé odlišnosti. Konečně shodné jméno přítelkyně autora a postavy může být jen dílem náhody. Autobiografické rysy u vypravěče Potoka tedy nejsou zcela přesvědčivé a z jejich povahy nelze usuzovat, že se autor čtenáře snaží záměrně navést na dané podobnosti a vytvořit ve vypravěči svou autostylizaci. Všechny signály podobnosti životních osudů můžou být pouze dílem toho, že jedním z prvotních východisek autorovy imaginace byla jeho vlastní zkušenost s daným historickým obdobím.

Když se podíváme na umělce Jíchu, odkazy ke spisovateli nabývají mnohem zřetelnějších obrysů, zejména v charakterizaci Jíchy, kterou o něm podává vypravěč Potok:

„Jícha byl taky známej z Kanálu. Komplikovaná osobnost, mladý básník. [...] Jícha už asi deset let vystupoval jako přední mladý básník, ale protože svoje prvotiny utopil v samizdatu, nikdo dohromady nevěděl, co píše. Známý byl jen díky své podzemní minulosti. Jeho jedinou sbírku „Miluju tě pod orlojem šílenství“ [...]. Pak poezii nepsal, vyčerpával romantiku byvšího podzemí a musel najít něco opravdu krvavého. Matně se mi v hlavě vybavovaly novinářské články o přepadech ubytoven gastarbajtrů. Jícha na nich založil svou kariéru porevolučního novináře. Větřel se mezi Vietnamce, těch byly v dávných a památných letech 1 a 2 a 3... po výbuchu času v Bohemii desetitisíce...“ (TOPOL 2019: 186–187).

Tato pasáž je jakýmsi ironickým zhodnocením vlastní osobnosti, kterou o sobě Topol ústy Potoka podává. Topol byl také undergroundovým básníkem, který své první texty publikoval v samizdatu. Spisovatelovou básnickou prvotinou byla sbírka *Miluju tě k zbláznění*, ke které se názvem Jíchovy první sbírky přímo odkazuje. Dále odkazuje Potokova charakteristika Jíchy také k Topolově porevoluční novinářské kariéře, i k jeho kontaktům s Vietnamci.

V Jíchově vyprávění o uměleckém stipendijním pobytu vystávají obrysy Topolovy autorské osobnosti v postavě Jíchy ještě ostřeji. Jícha vypráví, jak od novinářiny utekl na umělecký pobyt do ciziny: „[...] jo, zdrh sem tehdy pro jistotu do Domů Družby Pro Umělce, [...]“ (TOPOL 2019: 196–197), kde psal knihu. Toto Jíchovo vyprávění odkazuje na Topolův stipendijní pobyt v Berlíně, kde napsal *Sestru*. V románu je také uveden stručný náčrt příběhu, ze kterého chtěl Jícha udělat novelu nebo divadelní hru. Tato synopse děje: „Příběh života jako iniciace, konečné zasvěcení do dospělé podoby [...]“ (TOPOL 2019: 311) by mohla být de facto osnovou *Sestry*. V pasážích týkajících se postavy Jíchy tedy můžeme nalézt už dosti přímé a jednoznačné odkazy na osobnost autora románu. Stále jde ale jen o určité společné rysy postavy a autora, proti kterým navíc jde první Potokovo představení Jíchy neslučující se s osobností Jáchyma Topola: „[...] zazubil jsem se na **fízla** Jíchu“<sup>23</sup> (TOPOL 2019: 185).

V postavě Kasela, který pracuje na konci románu s Potokem u stánku s rychlým občerstvením, můžeme vidět obrysy osobnosti mladého umělce z okraje společnosti. V této postavě jsou přítomny rysy autostylizace prostřednictvím sebeironie. Kasel je popsán jako mladý básník, který se snaží publikovat svoje díla v různých periodících, jejichž názvy evokují literární časopisy *Revolver Revue*, *Orientace* a *Vokno*:

„Druhý den jsem byl ve stánku zas. S Kaselem. Teď býval radostnější, ne už tak zamlklej. Začal do stánku tahat všelijaký plátky, časopisy, házel to mezi tlusčema a husíma krkama podél bublavejch hrnců u škvířícího se tuku... bral jsem mu magazíny z rukou, neznal jsem to... Mandle Revue, no to bude pěkný, samý ženský a kostry v tiráži, měsíčník Intuice, časopis Žaluzie, taky dobrý... [...] člověče, tobě to vydávaj, ty tvý věci, podivil jsem se... příkyvoval... no to je výborný... rozpovídal se o „Antologii mladistvých“, co vyjde příští tejden, je tam! Má to už zjištěný a sjednaný, už nevypadne z hřbetu, už ne!“ (TOPOL 2019: 549).

Kasel se rovněž snaží získat stipendium pro mladé autory, v rámci kterého chce vyjet do zahraničí a napsat román.

I v této postavě začínajícího spisovatele je jistá paralela s autorskými začátky Jáchyma Topola. Ani v tomto případě ale Topol nenabídne nic, čím by ony odkazy ke své vlastní osobě

---

<sup>23</sup> Zvýraznění provedeno autorkou této práce.

něčím definitivně stvrdil. Stejně jako v případě Potoka a Jíchy autor pomocí autobiografických rysů rozehrává jakousi hru s nádechem sebeironie na hranici reality a fikce.

Nesporným faktem zůstává, že Jáchym Topol rozesel po textu své románové prvotiny mnohé autobiografické odkazy, kterými obohatil charakteristiku ne jedné, ale dokonce tří postav. Nemyslíme si ale, že by nás tyto různě neurčité signály opravňovaly interpretovat postavu Potoka jako „v jistém smyslu autorovo alter ego“, vrátíme-li se k označení Gertraude Zandové. Odkazy směřující k vlastní psychofyzické osobnosti slouží Topolovi spíše jako hra se čtenářem a vyjádření neuchopitelnosti identity. Stejně jako Potok se snaží celou dobu najít sám sebe, protože jeho já je proměnlivé a prchavé, tak i některé rysy autorovy identity se rozplývají mezi postavy románu, spisovatel je každou chvíli zdánlivě někým jiným, jednou Potokem, posléze Jíchou a nakonec Kaselem, i když ani s jedním nesplyne nikdy zcela přesvědčivě a na delší dobu. Signály autobiografičnosti tedy představují motiv hledání identity, snahu o sebeidentifikaci, která je už na dosah, ale stále uniká, což je jedním ze zásadních témat románu.

## 1. 7. Shrnutí

Topolův první román *Sestra* je dílem nesmírně mnohohrstevnatým a proměnlivým. Střídají se v něm postavy, mění se prostředí, žánry i jazyk. Jáchym Topol otevírá román různým interpretacím, aby vzápětí nechal již nastíněné možnosti otevřené a přišel s novými. Vypravěčský subjekt je jediným zdánlivě stálým elementem, drží otěže románu a svým řečovým proudem konstituuje a interpretuje všechny entity světa příběhu. Ani vypravěč, ani jeho vyprávění ale není ničím neproměnlivým a jednoznačně uchopitelným. Jak jsme se snažili ukázat výše, vypravěč-mluvčí Potok v sobě nese mnohé znaky lyrického subjektu, ale zcela s ním nesplyvá. Tok svého vyprávění narušuje dialogy, které by téměř mohly patřit do dramatu, a místy také předává slovo jiným vypravěčům. Na časovém odstupu vyprávěcího a prožívajícího já můžeme vidět, že jejich vztah není zcela konsonantní<sup>24</sup> a Potok vyprávěcí je někým jiným než Potok prožívající. K neuchopitelnosti vypravěče přispívají také počáteční náznaky toho, že Potok by mohl být alter-egem autora. Následující rozdvojení a roztrojení distribuce autobiografických rysů jen potvrdí rozplývavost vypravěčovy identity. Když ale

---

<sup>24</sup> Jiří Hrabal parafrázuje rozlišení Dorrit Cohnové na autodiegetické vyprávění disonantní a konsonantní: „Zatímco disonantní vypravěč pozoruje své mladší „já“ retrospektivně, často se distancuje od dřívějších neznalostí a omylů a vyjadřuje pozdější znalosti, konsonantní vypravěč nezdůrazňuje svůj dodatečný vhled a identifikuje se se svým mladším „já“, to znamená, že odkládá své poznávací výhody“ (KUBÍČEK – HRABAL – BÍLEK 2013: 132).

není stálá ani zdánlivě jediná románová konstanta, je vůbec román jako celek nějak uchopitelný, nebo se vyprávění rozbíhá do tolika různých stran, že není možné najít interpretaci, která by do sebe byla schopná pojmout vše?

I když je Potok vypravěčem nespolehlivým a bránícím se jednoznačnému zařazení, i tak je právě on klíčem k spleťtému románu. Jak jsme uvedli výše, jistá míra nespolehlivosti Potoka jako vypravěče nás odrazuje od toho číst román jako dokument o určité historické periodě a obrací to naši pozornost do nitra hlavní postavy a k jejímu jazykovému výkonu jako takovému. Ve spleťtých letech po výbuchu času, ve kterých nastala svoboda, ale zároveň chaos z množství nových možností práce, z otevření hranic a nastalého babylonu jazyků, se Potok snaží najít sám sebe, najít své místo v novém pořádku. Poté, co se většinu času nechá vláčet událostmi a velením jiných, se nakonec pokouší o identifikaci sebe samého a nalezení nějaké jistoty. Výsledkem je rozsáhlý dopis adresovaný formálně sestře, ve kterém vytryskne vypravěčova řečová aktivita, kterou ze sebe Potok dostává vše, co se stalo, a vše, čím byl. Dopisem, který je vlastně adresován spíše jemu samému, se Potok snaží o sebeidentifikaci a nalezení sestry – Černé, ve kterou skládá své naděje v nalezení blízkého člověka, který hovoří i stejným jazykem, což je pro vypravěče věcí velmi podstatnou, a který mu bude kotvou, pomůže mu usadit se a nabýt ztracenou rovnováhu.

## 2. Proměny vypravěče: Noční práce v souvislostech s Andělem a Chladnou zemí

### 2. 1. Anděl (1995)

Topolovo druhé prozaické dílo *Anděl* vytváří přechod mezi vypravěčskou polohou *Sestry* a dalším větším prozaickým útvarem následujícím po *Andělu* – románem *Noční práce*. Heterodiegetický typ vypravěče užívající fokalizaci skrze různé postavy, sevřenost a ukázněnost vyprávění, které vypravěč nenechá rozbíhat se všemi směry, to všechno jsou prvky, díky kterým má *Anděl* svou narativní poetikou blízko k *Noční práci*. Jáchym Topol ale ani zde neopustil mnohé postupy charakteristické pro svou prvotinu, stále využívá mimo jiné specifického větného členění a graficky neznačené promluvy postav nechává vplýnout do pásma vypravěče, což přispívá k lyrizaci vyprávění.

Josef Vohryzek ve své recenzi klade důraz především na kontrast, rozdílnost *Sestry* a *Anděla*: „*Anděl* tvoří i v tomto ohledu kontrast proti *Sestře* už tím, s jakou určitostí je příběh zakotven ve svém topografickém vymezení, jak je v něm sevřen a jak jsou v něm uzavřeny všechny jeho symbolické přesahy, jak je jim v tom vymezeném prostoru volno“ (VOHRYZEK 1996). Recenzent se ale příliš nevěnuje rozdílnosti ani příbuznosti v rovině vypravěčské. V následujících odstavcích se pokusíme blíže podívat na to, co z hlediska vypravěče spojuje prózu *Anděl* s románem *Sestra*, a čím se naopak blíží *Noční práci*.

Vypravěč *Anděla* už není bezprostředně spjat se světem příběhu. Jedná se o vypravěče heterodiegetického, který nesplývá s postavou fikčního světa přímo, ale pouze pomocí použití vnitřní fokalizace. Fokalizátorem navíc není jen hlavní postava Jatek, i když on je pro vypravěče ústředním bodem, ale prostředkem fokalizace je i množství dalších postav, například Machata, Naďa, Lurija nebo Li. Většina příběhu je podána skrze fokalizátory, od nichž vypravěč kromě jejich pohledu na události přejímá i nespisovnou polohu jazyka. Zároveň však vypravěč dává najevo i svou samostatnou činnost, která není s postavami přímo spjatá. Vypravěč ukazuje, že ví víc než postavy,<sup>25</sup> že vidí do toho, co se jim stane

---

<sup>25</sup> „To Jatek nevěděl, že chlápek spustil hřívu, aby zakryl jizvy po uřízlejších uších“ (TOPOL 2006: 70).

v budoucnu<sup>26</sup> a také má své vlastní monologické pasáže, které nejsou s existencí postav příběhu vůbec spojeny.<sup>27</sup>

Oproti *Sestře* je vypravěčova narace mnohem více ukázněná, vyprávění je sevřenější, stručnější a nerozbíhá se všemi směry jako vyprávění Potokovo. Jak poukazuje Josef Vohryzek: „[...] *Anděl* je vystavěn z kapitol, které svou sevřeností, úspornou skladbou, zřetelnou tematickou členitostí a v neposlední řadě i díky markantním, úderným názvům působí téměř jako samostatné povídky“ (VOHRYZEK 1996).

Avšak v rámci sjednocených celků kapitol nalezneme i něco z Potokova vyprávění. V kapitolách spojených určitým časovým obdobím nebo tématem je místy použit princip volného vrstvení různých obrazů třeba i z odlišných časových období. Napomáhá tomu i napojení retrospektivních pasáží, které nejsou vypravěčsky uvozeny, ale pouze odděleny začátkem nového odstavce. Stejně jako v *Sestře* vypravěč také používá neznačenou přímou řeč buď formou téměř dramatických dialogů, kde jednotlivé repliky vypravěč neuvozuje, jen odděluje na nový řádek,<sup>28</sup> nebo promluvu bez použití grafických signálů včlení do proudu vypravěčského pásma,<sup>29</sup> které je ale na rozdíl od *Sestry* postaveno na fokalizaci skrze některou z postav. Dalším postupem převzatým z románové prvotiny je členění řeči do krátkých intonačních celků, v případě *Anděla* ale často není k rozčlenění řečového pásma použita trojtečka,<sup>30</sup> oddělování je mnohdy dosaženo za pomoci formulace řeči do krátkých

---

<sup>26</sup> „[...] a to ještě nevěděli, že tenhle pomenší střelec dostane dnes v noci nový jméno“ (TOPOL 2006: 8).

<sup>27</sup> Vypravěč například vloží do příběhu exkurz do historie pojmenování pražské křižovatky Anděl, nebo pojmenování čtvrti Smíchov: „Název pražské čtvrti Smíchov se uchytil toho rána, kdy se zdejší občané poprvé doopravdy spatřili. Stalo se to díky dobrodiní zbohatlíka Klestky, lihového pašeráka. [...]“ (TOPOL 2006: 108). To, že jde o pasáže patřící pouze vypravěči, signalizuje také použití spisovné češtiny.

<sup>28</sup> „Kerá je ta věc? Ta, co chybí?

Ty to fakt nevíš? No, když to nevíš ty, tak to neví nikdo.

Nech toho, chci to mít z krku.

Ty dobře víš, co to je. Víš to celou dobu!

Nevim.

Ale víš. Akorát ti to nedošlo. Že víš.

[...]“ (TOPOL 2006: 117).

<sup>29</sup> „Uchystáme našim přátelům hostinu, informovala Věra Jateka, sem moc a moc ráda, že máme tolik přátel ebenů, příteli a kámo muj nejdražší, zatím, hodila zadkem, vypjala nohu v nový punčošě supernově... oči jí plavaly, sotva zářily stěnou jezu, kudy padala voda drogy, kuchla rybu, řízla se, sekla sebou“ (TOPOL 2006: 46).

<sup>30</sup> I takové pasáže však *Anděl* obsahuje: „[...] vykládal i o Jatekovi, který tu chodil okolo, chodil a díval se... koukal, aby viděl... někdo holt má přátele, kerejm zavolá v keroukoli hodinu, denní i noční, povídal vypravěč a mrk... někdo má modlitbu a někdo nic, vole, šklebil se... [...]“ (TOPOL 2006: 11).



větných celků.<sup>31</sup> V rovině jazykové tedy najdeme v *Andělu* mnohé lyrizující postupy, které byly použity v prvním románu.

Stejně jako v *Sestře* i v *Andělu* je použit aspekt nespolehlivosti vyprávění. Tentokrát však nevykazuje určitou míru nespolehlivosti vypravěč, ale vypravěčem nejužívanější fokalizátor Jatek. Jatek je stejně jako Potok postavou, jejíž vnímání reality fikčního světa je určitým způsobem poznamenáno. Jednak víme, že v některých částech vyprávění je Jatek s určitostí pod vlivem drog, jednak nevzbuzuje důvěru Jatekův pohled na svět jako takový, a to z toho důvodu, že byl na čas v psychiatrické léčebně a i po jejím opuštění stále někdy vidí před očima krev a na křižovatce Anděl pozoruje jámu, ve které mizí lidé. Tyto výjevy, které valná většina ostatních obyvatel Smíchova nevidí, můžou být jak Jatekovou halucinací, tak i něčím skutečným, co ale nevidí všichni obyvatelé světa příběhu. Jateka tak můžeme buď pokládat za blázna, nebo za někoho výjimečného, čemuž by napovídalo i zvláštní složení Jatekovy krve, díky kterému vznikla speciální droga Blaho. Vypravěč ale s určitostí Jatekův pohled nevyvrací ani neautentifikuje, pouze jeho perspektivu v určitých úsecích narace používá. I v případě prózy *Anděl* je tímto způsobem čtenářům naznačeno, že prózu nelze číst jako věrný dokument o smíchovské křižovatce v devadesátých letech dvacátého století.

Prozaické dílo *Anděl* má tedy zřetelné východisko prvotně *Sestra*. Zachycuje pražskou periferii s množstvím ztracených existencí – čtvrť plnou drog, násilí, příslušníků náboženských sekt, nájemných vrahů, zlodějů a psychopatů. Příběh je mnohovýrovný, plný mýtů, symbolů a brání se jednoznačné interpretaci i díky tomu, že není zřejmé, co je ve fikčním světě skutečné a co je jen výplodem mysli postav. Ve středu příběhu je opět jedna postava, která neví, co ve světě dělat, jak žít dál. Jatekovým záchranným lanem je láska k Ljubě, která mu, podobně jako Černá Potokovi, dává směr. Vyprávění v *Andělu* také pracuje s narativními prvky užitými v *Sestře*. Na jazykové rovině využívá některých básnických postupů, vypravěč uplatňuje dvou forem neznačené přímé řeči s podobnou funkcí jako v *Sestře* a na některé části vyprávění je aplikován princip volného řazení různých obrazů.

I když je *Anděl* založen na podobné imaginaci jako *Sestra* a ukotvený v téměř totožném prostoru, jsou v *Andělu* patrné mnohé změny ve způsobu vyprávění, které jsou plně rozvinuty v následujícím románu. Vypravěč vystupuje mimo fikční svět, a i když je stále v centru jeho pozornosti jedna postava, skrze kterou fokalizuje nejvíce, fokalizátory jsou i jiné

---

<sup>31</sup> „Naďa se otočila, šla. Šla a věděla, co se stane. A nebála se. Smála se. Smála se v sobě. A těšila se na bábu. Těšila se taky na Muka, těšila se moc“ (TOPOL 2006: 125).

postavy, čímž se do vyprávění dostává větší množství perspektiv včetně té, která je pouze vypravěčova. Naraci tentokrát vypravěč nenechá rozběhnout do takové šíře, ale ukotvuje ho do zřetelně vymezeného prostoru jedné pražské křižovatky a svírá ho do vymezených kapitol. Dějová složka zde není tolik zatlačována do pozadí důrazem na složku jazykovou, příběh není tak výrazně situován do nitra jedné postavy a není v takové míře událostí jazykovou, i když jazyk na sebe obrací pozornost stále.

## 2. 2. Noční práce (2001)

Vypravěč románu *Noční práce* je heterodiegetický a je v něm dovršena skrytost vypravěče a jeho distance od fikčního světa. Tato proměna začala už v předcházející próze *Anděl*. Vyprávění *Noční práce* je vedeno pohledem velkého množství fokalizátorů a vypravěči chybí pasáže vedené z jeho perspektivy, téměř vše je uváděno skrze fokalizátory. Vypravěč o sobě nedává příliš vědět, na rozdíl od vypravěče *Sestry* se neuchyluje k žádné reflexi vyprávění ani k metajazykovým komentářům, zdržuje se i komentování toho, co postavy vědí nebo nevědí, což dělal ještě vypravěč *Anděla*. Výjimkou je začátek románu, kde vypravěč signalizuje svou přítomnost tím, že upřesňuje tvrzení postavy: „Říkal: loďka. Ale tahle pramička byla nahrubo sbitá, čouhaly z ní rezavé hřebíky a skoby, byla to pramička žebračka, zkoušeli na ní dehet a teklo do ní“ (TOPOL 2001: 10). Jiné místo, kde by vypravěč komentoval děj, postavy nebo své vlastní vyprávění, jsme ale nenašli.

Stejně jako v předcházejících románech není přímá řeč graficky značená uvozovkami, na druhou stranu je ale zřetelněji signalizována. Přímá řeč je buď oddělena tím, že začíná na novém řádku nebo je v pásmu vypravěče ve většině případů značena uvozovacími slovesy následovanými dvojtečkou, např. řekl, zamumlal, povídal: „Milan kouk na Ondru, povídá: Nebál ses tam? Ondra řekl: Vůbec ne! A jak ses dostal ven? řekl Pavel. Normálně... [...]“ (TOPOL 2001: 161). Jak podotýká Zdeněk Šanda (ŘÍHA 2013: 197), pro tento román je charakteristické také střídání různých promluvových typů, v pásmu vypravěče se často objevuje polopřímá řeč, která bývá střídána přímou řečí. Zásadní je však především užívání polopřímé řeči. Lubomír Doležel v ní vidí: „[...] přechodový útvar, který specifickým způsobem překlenuje promluvový protiklad mezi vypravěčem a postavami“ (DOLEŽEL 1993: 23). Použitím polopřímé řeči tak v románu dochází k mísení pásma vypravěče s myšlením postavy, což slouží k limitaci vypravěče dětskou perspektivou.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Více viz. níže.

Oproti předchozím románům dochází v *Noční práci* k nárůstu počtu a rozšíření délky pasáží tvořených střídáním promluv postav. V těchto místech jsou uvozovací věty často omezeny na minimum. Na rozdíl od podobných pasáží v *Sestře*, v *Noční práci* slouží dlouhé rozhovory postav spíše ke zpomalení děje – postavy se v rámci nich hádají a dohadují, ale dějovou linku to příliš neposouvá:

„Hele! vyjek Ondra. Viděls to? Viděls je?“

Co?

Ty ještěrky!

Jaký?

Měly mrňavý lidský hlavičky, fakt! Zdrhly ze zoo!

Kecáš! Malej se rozhlížel.

Nekecám.

Kecáš!

A ptaly se na tebe“ (TOPOL 2001: 50).

Mnoho dialogických pasáží tvoří rozhovory většího množství lidí, ne jen dvou, což souvisí s nárůstem dějových pasáží, kterých se účastní skupiny postav – vesničané, děti atp.

Charakteristický znak vyprávění *Noční práce* je strohost a minimalismus ve vyprávění, jak na to poukazuje mimo jiné Martin Pilař: „[...] *Noční práce* dráždí jakýmsi stylistickým minimalismem [...]“ (ŘÍHA 2013: 187). Vyprávění je fragmentární, vypravěč často využívá i rozsáhlé elipsy, což klade velké nároky na čtenáře, který si musí příběh sestavit z uvedených střípků. Například v retrospektivě Ondry, ve které vzpomíná na jejich předchozí život v Praze, je delší období předvedeno pomocí několika za sebe postavených fragmentárních obrazů:

„Předtím táta chodil každé ráno do práce v saku a bílé košili. Teď pracoval v továrně. Přestěhovali se do dělnické kolonie na okraj Prahy.

Ale v zahradní restauraci se jim líbilo. Taky tam žádná jiná nebyla.

Ty kaštany voní jak šílené. Jejich vůně je až neskutečně dychtivá!

A jestlipak víte, mladá pani, že zrovinka pod takovejdelema kaštanama byla založená Komunistická strana Československa? Aha?“ (TOPOL 2001: 34).

S pomocí těchto několika stručných odstavců jsme se dozvěděli, že táta Ondry měl dříve nějakou lepší práci, o kterou nějak přišel, a začal pracovat v továrně. Kvůli tomu se přestěhovali do chudší dělnické části Prahy, kde chodili do zahradní restaurace, ve které se klukům líbilo. Poté vypravěč přechází rovnou k vůni kaštanů, zřejmě v zahradní restauraci,

a k tomu, jak někdo (zřejmě nějaký dělník) oslovuje nejspíše mámu Ondry. Vypravěč tu tedy užívá skoro filmového postupu – krátce za sebe řadí různé záběry, které začnou dávat smysl až tímto zřetěžením. Význam jim ale musí přiřknout čtenář sám, jen on domýšlí souvislost jednotlivých příběhových fragmentů. Stále však zůstala mnohá místa nedourčená, například – do jakého zaměstnání chodil Ondrův táta v saku a bílé košili?

Mnohé události příběhu také nejsou vyprávěny přímo vypravěčem, ale dozvídáme se o nich zpětně, nepřímou, od postav. Jde například o sražení Malého autem nebo o smrt Standy, jednoho z vesnických kluků. To, že Standa zemřel, si čtenář uvědomí na základě toho, že k němu jeho babička (Stará) mluví, jako by byl mrtvý, a toho, že v následujícím obraze Ondra vidí, jak nesou ke Staré Standovo tělo.

Fragmentárnost vyprávění je také daná tím, že vypravěč sleduje větší množství postav a často mezi nimi rychle přeskakuje, aniž by dopověděl, co se jim stalo. Pokračování jejich příběhu pak musíme vyrozumět z následující pasáže, kde se vypravěč na danou postavu zaměřuje, nebo dokonce z pasáže jiné postavy. V kontrastu s touto fragmentárností a eliptičností jsou pasáže, ve kterých vypravěč určitou událost dopodrobna popisuje. Například na zhruba čtyřech až pěti stranách je popisováno, jak malí kluci našli příšeru, ze které se poté vyklubal mrtvý parašutista. Podle Šandy: „Tento kontrast mezi pomalým, podrobným vyprávěním na jedné straně a obrovskými vynechávkami na straně druhé vytváří opět značné napětí v naraci“ (ŘÍHA 2013: 194).

Vypravěčova narace je založená na fokalizaci, přičemž fokalizátory jsou postavy příběhu. Podle Genettovy typologie,<sup>33</sup> jak ji uvádí Jiří Hrabal (KUBÍČEK – HRABAL – BÍLEK 2013: 149–161) jde o interní fokalizaci variabilní. Vypravěč tedy prezentuje události z perspektivy více postav a každý fokalizátor slouží vypravěči k popisu jiné události. Celý příběh je vlastně podán ze střídajících se perspektiv různých postav, čímž dochází k tomu, že se vypravěč za postavami ztrácí (i vzhledem k tomu, že vypravěč postrádá své vlastní pasáže nezávislé na fokalizátorech, jakými byly v *Andělu* exkurze do historie pražských míst). Hlavním fokalizátorem a zároveň hlavní postavou, protože skrze něj nahlížíme na nejvíce událostí příběhu, je Ondra. Častými fokalizátory jsou také Zuza a Frída, v pozici fokalizátora se ojediněle ocitnou i další postavy – Stará, Čepičář, Čepičářová ad.

---

<sup>33</sup> Genettovu typologii fokalizace zde používáme i přes to, že jsme si vědomi jejich nedostatků, na něž upozornila Mieke Balová, která následně Genettovu typologii revidovala. Genettovo rozdělení nám tu však slouží pouze k popisu, uchopení problematiky a nepoužíváme ho k interpretaci.

Vypravěč tedy vypráví události prostřednictvím omezeného pohledu postavy. Toto narativní omezení je dáno jednak tím, u čeho je daná postava přítomná a kam se dívá, jednak například mentální vyspělostí postavy nebo jejími znalostmi. Tak se do vyprávění dostává limitace dětským pohledem, která vyprávění zásadně utváří. Dětský pohled se promítá do vyprávění především skrze fokalizátory Ondru a Zuzu. Tím se ke slovu dostává dětská představivost sloužící k vysvětlení pro dítě nesrozumitelných skutečností, dětská naivita nebo neznalost způsobená tím, že některé věci dospělí dětem neříkají. Více než u Zuzy je to patrné u mladšího a méně vyspělého Ondry: „Vylezl z pramičky, šel bahnem, vodu k lýtkům. Stmívalo se. Co teď? Zásoby zůstaly v pevnosti a lesy jsou plné krvežíznivých Asiniboinsů“ (TOPOL 2001: 91). Z této citace je vidět, že v Ondrově představivosti se bunkr přetvořil v pevnost a nebezpečí ve formě příslušníků komunistické policie nebo sovětské armády se transformovalo do obrazu krvežíznivých indiánů. Kvůli této limitaci také s jistotou nevíme například to, na čem pracoval Ondrův táta, co se stalo s jeho mámou atp. Jistou Ondrovu naivitu, neznalost a nezkušenost můžeme také nalézt ve vztahu k Ondrově sexuální zasvětitelce Zuze:

„Proč ty na mě můžeš takhle šahat a já na tebe ne? zeptal se jí jednou.

Protože sem holka.

Aha. A proč...“ (TOPOL 2001: 27).

Mimo jiné také v tom, že si neuvědomuje následky svého konání, což mohlo mít za následek Zuzino otěhotnění.<sup>34</sup>

Dětská perspektiva se však do románu dostává nejen skrze dětské fokalizátory, ale i díky velkému množství dalších dětských postav, jejichž pohled na svět se projevuje hlavně pomocí přímé řeči nebo díky jejich chování a zvyklostem, čemuž je v románu věnováno hodně prostoru. Mimo jiné jde o zkoušku odvahy na nočním hřbitově, kterou Ondra musí projít, aby se dostal do klukovské party. Také jazyk vypravěče je kontaminován dětským vnímáním, což se projevuje v krátkých větách, jednoduché syntaxi (věty v souvětí jsou většinou spojovány souřadně za pomoci spojky *a* nebo čárky) i v použitém lexiku. Zároveň však vypravěč užívá i vlastních lexikálních prostředků, když například v popisu podaném z Ondrovy perspektivy použije výraz *šatstvo* (TOPOL 2001: 233), který do dětského slovníku obvykle nepatří.

---

<sup>34</sup> Je ale možné také to, že příčinou Zuzina otěhotnění je Polka.

Nyní opustíme otázku dětské perspektivy a vrátíme se zpět k fokalizaci v tomto románu obecně. Kromě dětské perspektivy přináší fokalizace do vyprávění další nový prvek oproti fokalizaci v románu *Anděl*. Retrospektivní pasáže, které narušují linearitu děje, jsou totiž do vyprávění zasazeny ne z rozhodnutí vypravěče, ale aktem vzpomínání fokalizátora. Vezměme si za příklad Frídu, pomocí něhož se dozvídáme o minulosti jeho samého i celé vesnice. Frída příliš nepřispívá k rozhýbání událostí, více vnáší do příběhu tím, že jde lesem a vzpomíná. A právě Frídovo vzpomínání ve chvílích, kdy se stává fokalizátorem, rámuje a uvádí do textu retrospektivu: „Eště se mi nechce jít. Hezky sem tu uvelebenej. Ten profesor věd je jistě už taky mrtvej. Soudruzi, říkával, smrt je součástí života, všichni do ní vplynem jako družice do kosmu“ (TOPOL 2001: 85). Přes profesora věd se Frída dostane ke vzpomínkám na svou lásku Květu. Pomocí rozpomínání se na vztah s Květou se Frída dotkne i událostí týkajících se celé vesnice.

Vypravěč nevyužívá fokalizátorů pouze pro omezení narativních informací, slouží mu také k evokaci dojmu ztotožnění s postavou. Fikční svět je popisován pomocí všech smyslů, víme, co postava slyší, co cítí, a máme i přesný výřez toho, co vidí. Když se fokalizátor dívá na ruce lidí, vidíme spolu s ním právě jen ty ruce a neidentifikujeme konkrétní osoby. Zvukové dojmy jsou navozovány pomocí, v románovém textu neobvyklého, množství citoslovců i sloves popisujících zvuk: „Kchkh, víno Polkovi prsklo z pusy“ (TOPOL 2001: 180), „Někdo šel mlhou k němu, na mostek, namáhavě, spíš se vlekl, Ondra slyšel fňukání: Brek, brek, Malej mě hledá! napadlo ho, [...]“ (TOPOL 2001: 159), „Poslouchali, babky, co seděly v chodbě, děti, co se strkaly u dveří, tu a tam vrzla židle, cinklo sklo, zavyl čokl... [...]“ (TOPOL 2001: 183). Při mnoha popisech skrze fokalizátora tedy vypravěč umí velmi dobře evokovat všechny smyslové vjemy postavy, což vyvolává ve čtenáři pocit toho, že on sám je na okamžik postavou v příběhu a prožívá to, co ona:

„Na okně stál svícen. Zářily na něm všechny svíčky. Dovnitř vidět nebylo. U dveří se na zemi válely boty. Zabahněný škrpály, sešmajdaný holínky. Překročil je, vzal za kliku. Slyšel lidi. Ženské hlasy. Ucítil vlhko, páru, která se srážela z šatů, hrubých svetřů, z květovaných šátků, z vlněných dek, které měly přes ramena. Štípalo ho to do nosu. Zatopili v kamnech. [...] Nikdo si ho nevšiml, žádná záda se k němu nepootočila“ (TOPOL 2001: 223).

O tom, kdo je v domě a co se tam děje, zpočátku stejně jako Ondra nic nevíme, všechny informace se k nám dostávají postupně, tak jak Ondra vchází do domu a jak vše vnímá.

Barvitý popis světa příběhu pomocí smyslových podnětů se objevuje už v *Sestře*. Tam ale slouží především k ukázání toho, že popis světa příběhu je ryze subjektivní – stojí na

vnímání vypravěče Potoka, který na základě animálních funkcí vzpomíná a uchopuje jimi i abstraktní entity jako čas a prostor. V *Sestře* užití smyslovosti napomáhá Potokovi k rekonstrukci jeho pocitů a dojmů z určitého období a ke shrnujícímu popisu daného časového úseku. V *Noční práci* je naopak smyslových podnětů využito ke zpřítomnění určitého okamžiku, proto jsou podněty zacíleny na konkrétní, nikoli na abstraktní entity a je využito i citoslovcí, které přesně popisují zvuk, tak jak byl v daný okamžik zachycen určitým fokalizátorem.

Román *Noční práce* je *Sestře* podobný rovněž v tom, že na první pohled také oplývá mnohými autobiografickými prvky. V *Noční práci* jsou soustředěny do Ondry, který v základním obrysu působí jako Topolovo dětské já. Jáchym Topol měl také mladšího bratra, o kterého se musel starat, bydlel v Praze, ale léto trávil v dětství často na venkově, kde byl členem klukovské party, u potoka našel i děravou pramici (srov. WEISS 2000: 7–13). Léto 1968 prožil také na venkově a byl i svědkem průjezdu tankové kolony: „Byl rok 1968. [...] Táta se i s námi uklidil do Poříčí. Prázdninová idyla rychle skončila. Pamatuju průjezd tankový kolony Poříčím kolem kostela“ (WEISS 2000: 12). V případě *Noční práce* ale na rozdíl od *Sestry* nepřispívají rysy autobiografičnosti k tvorbě významu románu a poukazují jen k tomu, že i v tomto románu byla původním východiskem spisovatelovy imaginace jeho zkušenost.

Autorova prozaická prvotina *Sestra* je založena především na nitru hlavní postavy, v němž se odráží chaos vnějšího světa. S ním se Potok vyrovnává pomocí řečové aktivity. Osou výstavby románu je aktivita Potokovy mysli – vynořování vzpomínek a jejich řazení za pomoci asociací. Román *Noční práce* je odlišný už tím, že jsou do příběhu dosazeny perspektivy několika postav. V centru zde není myšlenková aktivita jedné postavy, ale smyslové pojmání a vnímání událostí různými postavami. Osu příběhu v *Noční práci* tvoří vypravěč, který stojí ve světě diskurzu,<sup>35</sup> mimo svět příběhu a který k sobě skládá fragmenty toho, co prožívaly jednotlivé postavy zvolené za fokalizátory. Tím se do prózy dostává mnohohlasí a dějová složka románu vystupuje do popředí. Vypravěče totiž nezajímá, jak postavy v delším časovém horizontu reflektují a zpracovávají to, co se jim událo, ale jde mu o to předvést události tak, jak byly v *danou chvíli* vnímány postavami. V základu tedy stojí událost a její bezprostřední reflexe, nikoli zrcadlení událostí v myslích postav z časového odstupu.

---

<sup>35</sup> Pojem diskurs zde užíváme tak, jak je definuje Seymour Chatman: „[...] příběh je to, co je v narativu zobrazeno, a diskurs je *způsob*, jakým je to zobrazeno“ (CHATMAN 2008: 18).

I přes uvedené mnohohlasí dané střídáním množství fokalizátorů stojí v základu příběhu kluk z Prahy Ondra, který se stará o mladšího bratra, a je vinou historických událostí srpnových dní roku 1968 vržen bez nějaké vůdčí dospělé autority na vesnici. Tam objevuje svět venkovských lidových pověr a ukrytých hříchů vesnických obyvatel v konfrontaci s represemi totalitního režimu. Ondra prochází sociálním zasvěcením, které je tvořené zkouškou na nočním hřbitově a přijetím do party venkovských kluků a zároveň erotickým zasvěcením díky své první sexuální zkušenosti s venkovskou dívkou Zuzou.<sup>36</sup> Závěrečnou zkouškou je pro Ondru ztráta otce, který je zrazen svým bratrem Polkou při snaze překročit se svými syny hranici. Během několika letních dní tak Ondra postupně dospívá, objevuje svět, který se před ním ukazuje ve všech aspektech, sbírá zkušenosti a nakonec zůstává sám s mladším bratrem v místě zmítaném chaosem, který s sebou okupanti přivezli.

Skrze přijetí dětské perspektivy získal vypravěč citlivého pozorovatele, který s úžasem sbírá nové zkušenosti, i když mnoha věcem příliš nerozumí. Díky kombinaci s fokalizátory z řad vesnických obyvatel je také čtenář zasvěcován do lidových pověr a mýtů, síly přírodních živlů a života lidí na vesnici, kde všichni skrývají nějaké tajemství. Ať už jsou to utajovaná těhotenství a potraty vesnických dívek, zabití židovských dětí za války obyvateli vesnice nebo strastiplný životní osud vesnického fízla (strach z nadřizených, sebevražda milované dívky atp.).

### 2. 3 Kloktat dehet (2005)

Vypravěč románu *Kloktat dehet* je do značné míry kombinací vypravěče *Sestry* a *Noční práce*. Jak na to upozorňuje Zdeněk Šanda: „Základní typy Topolova narativu jsou podle našeho názoru definovány v románech *Sestra* a *Noční práce*, román *Kloktat dehet* pak kombinuje jimi zavedené narativní dominanty“ (ŘÍHA 2013: 196). Vypravěče Ilju z prózy *Kloktat dehet* se tedy pokusíme popsat na základě shodných rysů s vypravěči uvedených předcházejících románů. Nejprve se podíváme, jaké rysy sdílí Ilja s vypravěčem z prvního románu, *Potokem*. V próze *Kloktat dehet* je vypravěč homodiegetický autodiegetický, je jím hlavní postava románu sirotek Ilja. Stejně jako Potokovo i Iljovo vyprávění je proudem řeči, aktivním výkonem jinak spíše pasivního vypravěče zmítaného událostmi. Na rozdíl od Potoka ale Ilja nemísí ve svém monologu takové množství různých jazyků, základem je vypravěči hovorová čeština, v rámci které se nevyhýbá slangovým výrazům, okazionalismům nebo

---

<sup>36</sup> Srov. Martin Pilař (ŘÍHA 2013: 184–185).



vulgarismům. Do češtiny občas přimísí trochu ruštiny. Součástí vyprávění je stejně jako v případě Potokova vyprávění také tematizace jazyka.<sup>37</sup>

V románu *Kloktat dehet* opět hraje roli odstup vyprávěcího a prožívajícího já, vypravěč z časového odstupu vypráví vše, co se mu přihodilo. Vyprávěcí já komentuje znalosti i rozhodnutí prožívajícího já a na některých místech předesílá, co bude následovat: „V jídelní třídě našeho domova Domova byla malba s Ježíšem. Když jsem byl malý, byl to pro mě dlouhovlasý svatý Čech se svou pannou matkou. Pak jsem rozum bral a domníval se, že je to portrét mých a Vopičákových rodičů. Byl to špatný rozum, byl to nesmysl, propadl jsem mu při modlitbě Otče náš!“ (TOPOL 2005: 9). Shodně s Potokem také Ilja tematizuje vyprávění a na konci odhaluje, za jakých okolností a proč příběh sepsal: „Začal jsem psát. Při psaní jsem to byl já a nebyl jsem to já. Psal jsem přes mapy a stránky potrhaných knížek, napsal jsem pravdu o všem, co jsem zažil. Napsal jsem o válce Čechů a Slováků s armádama pěti států a je to všechno pravda. Tolik dehtového mejdla na světě není, kolik bych ho musel kloktat, kdybych jedinkrát zalhal. Rozhodl jsem se popsat svou pravdou všechny papíry a pak se vydat do Siremi“ (TOPOL 2005: 271–272). Podobně jako Potokovi i Iljovi slouží vypsání se ze zažitých událostí k tomu, aby završil hledání svého místa ve světě a snahu o nalezení někoho, kdo by ho měl rád.<sup>38</sup>

Důležitou významovou složkou románu je podobně jako v *Sestře* otázka nespolehlivosti vypravěče. V próze *Kloktat dehet* je ale s touto kategorií nakládáno odlišným způsobem. Na jednu stranu můžeme nalézt určité znaky nespolehlivosti vypravěče dané především tím, že je Ilja dítětem s torzovitým nesystematickým vzděláním, které ne zcela rozumí tomu, co se kolem děje. Zároveň je jeho znalost světa omezena na prostor domova Domova a cestu do kostela, později i na blízké okolí Siremi. Ilja také není úplně morálně čistý, protože se dopustil několika vražd a během válečného konfliktu se staví na stranu obránců nebo okupantů podle toho, kde má v ten moment větší šanci přežít. Na druhou stranu jsou i mnohé faktory, které ukazují snahu vypravěče o co nejspolehlivější a nejpravdivější výpověď. Vypravěč vykazuje značnou snahu o to vypovědět vše co nejpravdivěji, tak jak to viděl a jak si to pamatuje. Mnohdy tematizuje paměť a to, že si ne na všechno přesně

---

<sup>37</sup> Více k tomu Soňa Schneiderová, která nachází v románu: „[...] celou řadu vyjádření o jazykovém vyjádření, o různých aspektech užívání jazyka, o samotném aktu mluvení a řeči [...]“ (ŘÍHA 2013: 221).

<sup>38</sup> Ilja je sirotkem, který nezná svůj věk, původ ani své rodiče a je vychováván v dětském domově plném problémových dětí ze špatných rodin, které společnost nechce přijmout a jejich vychovatelé (řádové sestry nebo velitel Vyžlata) mají svérázné způsoby, jak s kluky zacházet.

vzpomene. Přiznává také, že něco neví,<sup>39</sup> zároveň však, jak uvádí v závěru románu,<sup>40</sup> sepsal vše pravdivě, což dokládá zmíněním trestu kloktání dehtu, který měli jako trest za lhaní. Vypravěče tedy není možné jen tak označit za nespolehlivého. V otázce pravdivosti vyprávěného navíc vstupují do hry významy protifaktové imaginace, které se střetávají s Iljovou snahou o pravdivé vylíčení událostí. Protifaktová imaginace je založena na tom, že se: „[...] v blízké nebo vzdálenější minulosti odehrála nějaká událost, která je v protikladu k dobře ověřeným historickým faktům [...]“ (DOLEŽEL 2004: 46). Ve fikčním světě románu *Kloktat dehet* se to projevuje líčením boje Čechů a Slováků proti okupačním vojskům Varšavské smlouvy, což je ve zřejmém protikladu s historickými fakty. Ilja však na konci: „[...] utvrzuje pravdivost svého vyprávění, autenticitu protifaktových dějin [...]“ (DOLEŽEL 2014: 154). Otázka pravdivosti vyprávění se tak stává jedním z hlavních motivů prózy, hrou významů, ve které se střetává Iljova autentifikace se zasazením příběhu do určitého konkrétního časoprostoru, jehož podobnost s reálným světem je narušena protifakty.

Dále se pokusíme uvést znaky, které má vypravěč románu *Kloktat dehet* společné s vypravěčem románu *Noční práce*. Stejně jako v *Noční práci* i v próze *Kloktat dehet* není vyprávění monologické a vedené z jedné perspektivy. I do vyprávění Ilji se dostává mnohohlasí, čehož je dosaženo pomocí citací a podávání informací prostřednictvím „hlasů“ jiných postav v pasážích s vloženou formulí: „jak říkaly sestry“, „jak říkal velitel Vyžlata“:<sup>41</sup> „Potřebovali jsme pádnou ruku, dostatek tepla a jídla a naučit se češtině, jak říkalo šest sester. Byli jsme svoloč a potřebovali jsme tvrdou školu, aby z nás byli chlapi, říkal velitel Vyžlata“ (TOPOL 2005: 10). Do vyprávění *Kloktat dehet* se také dostala limitace dětskou perspektivou, v tomto případě je však jejím původcem vypravěč sám a není tam dosazena prostřednictvím dětských fokalizátorů. Dětská perspektiva se podobně jako v *Noční práci* projevuje i zde také v jazykové rovině, která se blíží stylistickému minimalismu vypravěče předchozího románu. Věty jsou krátké, strohé, ve většině případů souřadně spojené pomocí spojky *a* nebo čárky. Do řečového projevu vypravěče se zde navíc dostává i dětská rétorika, například v obratech typu: „To mi přijde jasný“ (TOPOL 2005: 135) a v množství použitých

<sup>39</sup> „Nevím, odkdy jsem v Siřemi. V paměti slyším skřípot sněhu, vím, že mě pan Cimbura nese do kuchyně sestry Albrechty“ (TOPOL 2005: 14).

<sup>40</sup> Viz. předcházející citace.

<sup>41</sup> Srov. Soňa Schneiderová: „V románu *Kloktat dehet* je nápadné to, že vyprávění není utvářeno jediným ‚jednorozměrným‘ hlasem vypravěče, ale sestává z mnoha hlasů, které skrze vyprávění v ich-formě zaznívají a jako mozaika vytvářejí obraz příběhu. Řada okolností, informací a zážitků je ‚sdělována‘ prostřednictvím cizího hlasu: frekventovaným prostředkem jsou ‚citátové‘ promluvy [...]; zajímavým rysem je také ‚zmnožení‘, ‚zvrstvení‘ některých promluv [...]“ (ŘÍHA 2013: 217).

vykřičníků. Posledním rysem, který spojuje vyprávění Ilji s narací *Noční práce* je větší důraz na vyprávěné události. Vyprávění není tolik nabitě událostmi jazykovými a niternými jako spíše událostmi příběhovými.

## 2. 4. Chladnou zemí (2009)

Proza *Chladnou zemí* v rámci své poetiky v mnohém navazuje na předchozí romány. Z hlediska vypravěče nepřináší příliš nového a spíše těží z postupů využitých ve starších prózách. Román *Chladnou zemí* podle nás vypravěčsky i tematicky dovršuje kapitolu Topolova prozaického díla, v jejíž přípravné fázi stojí *Anděl*. Na to poukazuje také Ivo Říha v reakci na kritiky, kteří próze vyčítali přílišnou recyklaci předchozích děl: „Kdo zná Topolovy poslední knihy, nemůže si nevšimnout, že v téhle útlé próze je skutečně nahuštěno vše, co pozvolna rostlo počínaje románem *Noční práce* a formovalo specifika autorova uměleckého výrazu posledních několika let“ (ŘÍHA 2013: 253). Na rozdíl od nás ale Říha určuje za výchozí bod této etapy Topolovy tvorby až román *Noční práce*. Jinak v tom ale stejně jako my vidí Topolovo vypořádání se s určitou etapou tvorby a ne jen pouhé zbytečné opakování ověřených postupů.

Vypravěč prózy *Chladnou zemí* náleží stejně jako Potok a Ilja k vypravěči homodiegetického autodiegetického typu. V tomto případě nám vypravěč neprozrazuje kromě svého vnějšího vzhledu ani svoje jméno, naopak se ale dozvídáme něco o jeho rodičích. Vypravěč se nám jako původce vyprávění odkrývá způsoby, které jsou v mnohém podobné těm Iljovým – tematizací vzpomínání: „Kdysi si prý Lebo a maminka dokonce povídali, to já nepamatuju. Já si naopak pamatuju, že máma v posledku už ani moc nemluvila“ (TOPOL 2009: 9) a odkazy do budoucna: „Tohle všechno mi teprve řekne“ (TOPOL 2009: 129). Na rozdíl od Ilji ale neodhaluje materiální fixaci textu ani důvod pro své vyprávění, který najdeme i u Potoka.

Vypravěč románu *Chladnou zemí* také završuje cestu ke strohosti vyjadřování, stylistickému minimalismu a zároveň ukázněnosti vyprávění. Kromě krátkých vět (vypravěč totiž často využívá parcelace dlouhých vět do samostatných větných celků velmi malého rozsahu) se vypravěč dostává i k tvorbě velmi krátkých odstavců:

„Myslím, že jsem pokrčil rameny.

Takhle se mě pan Mára vyptával krátce před zrušením trestu smrti v Československé republice.

Trest smrti byl totiž nařízením nejvyšších míst nakonec zrušen. Naštěstí. Vždyť kdyby trval, snad by mi vůbec nedovolili odejít.

A jednoho dne vypršel i můj zkrácený trest.

A já vyšel ven.

Nejdřív jsem koukal, kde jsou ty putyky“ (TOPOL 2009: 19).

Stejně parcelace jako u vět využívá vypravěč i v případě odstavců. Z jednoho odstavce vytvoří několik kratší, čímž vyjádření přidává na stručnosti a úsečnosti a zároveň vytváří jasné členění, které zabraňuje v tom, aby se jeho vyprávění příliš rozrostlo, jako tomu bylo u Potokova vyprávění v *Sestře*. K tomu přispívá i vypravěčova nechuť mnohé myšlenky nebo události rozvádět projevující se v tom, že své vyprávění často záhy utíná: „Za otcovu smrt jsem dostal mnohaletý trest, ale o tom se nemá cenu bavit“ (TOPOL 2009: 16), „[...] to nemá cenu se o tom šířit“ (TOPOL 2009: 18), „A víc se o tom říct nedá“ (TOPOL 2009: 37). Do vypravěčova projevu se také promítají charakteristické Iljovy rétorické obraty ukazující na vypravěčovu samozřejmou jistotu v názlehu na určité věci: „Proč taky. Že po nás jdou, je jasný“ (TOPOL 2009: 92).

I v této próze také výrazně vystupuje limitace narativního aktu. Tentokrát však není postavena primárně na dětské perspektivě, protože vypravěč je sice mladý, ale už není dítětem, ale je založena na omezeném vzdělání vypravěče, malé znalosti světové situace a historických událostí a je dána i vypravěčovým nezájmem o mnoho věcí, o kterých tím pádem ani nevypráví. Vypravěč přestává poslouchat mnohé rozhovory, nechce proniknout do finančních a administrativních záležitostí týkající se Koménia atp: „Bylo mi to fuk, co Kagan odpoví. Už chvíli jsem poslouchal jen praskot dřeva“ (TOPOL 2009: 104).

V románu *Chladnou zemí* jsou dotaženy do konce narativní postupy směřující k úspornosti vyprávění a zúžení vypravěčské perspektivy. V rovině celkového vyznění románu ale dochází k rozšíření pojetí hlavního tématu. Předchozí prózy *Noční práce* a *Kloktat dehet* ukazovaly jednotlivce vyrovnávající se s osamělostí a dospíváním během invazivní historické události, jakou je vpád vojsk Varšavské smlouvy do Československa. V těchto prázách šlo tedy spíše o vypořádávání se jednotlivců se sebou samými a zároveň s negativní zkušeností s okupací, která převrátila život všech naruby. Román *Chladnou zemí* ale rozšiřuje tematiku vyrovnávání se se zlem na celou Evropu, na oblast zpracování negativních historických zkušeností na úrovni národů. Navíc v tomto románu se postavy vypořádávají s událostmi, které ony samy přímo nezažily, ale jsou jejich součástí jako dědictví po předchozích generacích. Stejně jako v předchozích dílech je to uchopeno prostřednictvím „ztraceného“, ve své podstatě bezradného jednotlivce a jeho pohledu, ale díky rozšíření časoprostoru na celé 20. století v Evropě a pomocí jednajících postav různých národností je

snaha o umělecké zpracování lidského prožívání v konfrontaci se zlem dotažena do konce v tomto svém komplexněji pojatém uchopení.

### 3. Citlivý člověk (2017)

Román *Citlivý člověk* je zatím poslední prózou Jáchyma Topola. Příběh je zasazen tentokrát do současnosti a odráží nedávné politicko-společenské dění. *Citlivým člověkem* podle nás začíná nová kapitola Topolova díla z vypravěčského i tematického hlediska. Neznamená to však, že by Jáchym Topol nevyužil některé postupy a motivy z předchozích románů. Autor je využívá, ale modifikuje je, dosazuje do odlišných konstelací a dává jim jiné vyznění. Zároveň uvádí do narativní výstavby románového textu nové prvky.

#### 3. 1 Vypravěč

V *Citlivém člověku* se Topol vrátil k heterodiegetickému vypravěči. V tomto románu je vypravěč nejméně spjatý s postavami a působí více sám za sebe, nezávisle na nich. K vyprávění užívá interní fokalizaci, opět rychle a náhle střídá různé fokalizátory. S tím souvisí také užití různých promluvových typů. Tím se podobá vypravěči románu *Noční práce*. Vypravěč *Citlivého člověka* se ale odlišuje tím, že zasazuje do vyprávění velké množství pasáží, které nejsou vyprávěny za pomoci fokalizace skrze postavy. Vypravěč v nich dává najevo svou vševědoucnost – popisuje historii určitého místa a s ním spjatých postav, také ale uvádí hodnotu a význam pojednávaného prostoru pro místní obyvatelstvo:

„Těžko říci, zda to bylo mystickou přitažlivostí místa, pověstmi kolujícími o zdejším nepokořitelném lidu anebo pouhou náhodou, ale dávno před narozením Mirana či kohokoli z osádky vozu právě sem do Ďáblovy brázdy a okolí hlavní město, kde tehdy pučel smogový průmysl a jezdily první tramvaje, vyvrhovalo mimo duchovních hledačů i party prvních divokých trampů.

Tito protohippies a paleopunks se svými kotlíky a sekerkami a často podomácku ukutými bouchačkami zakládali podél řeky utopické komuny. Ženy a muži, chlapci a dívky se oddávali přírodě a sobě navzájem, přičemž v bahništích i stříbropěnných brodech ze sebe smývali to, čemu pohrdavě říkali civilizační slupka, včetně nejpřevratnějších politických i genderových stanovisek. [...]“ (TOPOL 2017: 162).<sup>42</sup>

Uvedená citace plyne poměrně dlouho bez narušení vyprávěním fokalizovaným skrze postavu nebo dialogem a tvoří úvod k určité události příběhu odehrávající se na daném místě. Slouží k dosazení následující vyprávěné epizody do kontextu a ke zpomalení děje. Vypravěč ale

---

<sup>42</sup> Podobně také např. popis fotbalového hřiště Mirošovice (TOPOL 2017: 261–262).

vkládá své vlastní pasáže i doprostřed vyprávění určité události, a prostřídává tak vyprávění děje se svými vysvětlujícími vstupy.<sup>43</sup>

Další vypravěčovou samostatnou aktivitou jsou krátké komentáře, které se v případě této prózy dotýkají ve většině případů světa příběhu (především postav) a jen minimálně světa diskurzu, protože vypravěč akt svého vyprávění nijak výrazně nereflektuje. V komentujících vstupech dává vypravěč najevo, že ví víc než postavy: „Nevědí o tom ničehož nic, ale následují dávnou cestu bosých s kajícími důtkami [...]“ (TOPOL 2017: 76), opravuje je a jednání postav dokonce místy hodnotí: „Zeptám se táty, jak to je, ubezpečí se Miran a soustředí se na řízení. A dobře dělá. Blesky nenadálé bouřky rozštíply velikána strmícího u cesty bezmála tři století“ (TOPOL 2017: 160). Právě moment hodnocení postav vypravěčem je v Topolových prózách úplnou novinkou. Dalším novým prvkem jsou vypravěčovy poznámky shrnující nebo stručně vysvětlující nějakou entitu světa příběhu: „Všude jinde to bylo jinak, ale u Baštů to bylo takhle: ženy odcházely, děti zůstávaly“ (TOPOL 2017: 224).

Ve vyprávění *Citlivého člověka* je opět využita dětská perspektiva. Tentokrát ale není tím, co by naraci ovlivňovalo dominantně, protože se vyskytuje pouze v pasážích fokalizovaných skrze kluka, které nezabírají v románu takový prostor vzhledem k tomu, že ostatními fokalizátory jsou dospělí, rozsáhlé rozhovory jsou také vedeny dospělými a zbytek tvoří pasáže vypravěče bez využití interní fokalizace, které nejsou kontaminovány dětským pohledem. Navíc se v tomto románu nezdá, že by byla dětská perspektiva něčím, co by vyprávění limitovalo, protože kluk je velmi dobrým, citlivým a všímavým pozorovatelem, který navíc nevykazuje známky toho, že by do svého pohledu na fikční svět zapojoval svou naivní dětskou fantazii, jako to dělali Ondra a Ilja.

V místech bez užití fokalizace skrze postavy vypravěč předvádí svou vševědoucnost. To, že tyto části románu nejsou poznamenány perspektivou postav, je vidět nejen v rozsahu podávaných informací, ale také na jazykové rovině. Vypravěčovy pasáže se od pasáží postav liší vysokým podílem spisovného jazyka, který je u vypravěče na rozdíl od postav základní polohou, složitější syntaxí, propracovanými nekonvenčními obraznými vyjádřeními i vyšším lexikem. Vypravěč užívá odborných (např. limnodofyty) i archaických výrazů (např. tyjící): „Mlžné šíráni s váhavým příslibem jitra roztrhlo echo až sexuálně znějícího výkviky netopýra,

---

<sup>43</sup> Viz. například představení Mončina veřejného domu U Paručky a exkurze do procesu, jak se z děvčat staly pracovnice tohoto podniku. Tyto vypravěčské pasáže jsou prostřídávány popisem příjezdu Monči, Káji a Mirana k bordelu (TOPOL 2017: 196–199).

vnoří se do stavby střemhlav rozbitou střechou, v letu podoben zkroucené krysí kometě“ (TOPOL 2017: 152), „Hledící vskutku nemusí být bradatými biblisty či přemítajícími polyhistory, ba dokonce ani nanejvýš úctyhodnými, vysokofrekvenčně medituujícími kunsthistoričkami, aby jim bylo zřejmé, že je to ten obraz“ (TOPOL 2017: 179–180). Užitím specifických jazykových prostředků, neobvyklou obrazností i volbou témat ukazuje vypravěč vyšší vzdělání, větší rozhled a širší znalosti než postavy přináležející k nižší vrstvě obyvatelstva, která klade větší důraz na praktické dovednosti než na teoretické znalosti. Tím si vypravěč vytváří prostředek vyjadřující jeho odstup od postav.

### 3. 2 Vyprávění

V tomto románu se vypravěč nesoustředí jen na jednu konkrétní postavu. Příběh sleduje jednu rodinu a zároveň se soustředí i na celou komunitu z okolí Sázavy, což z této prózy dělá román pokrývající asi největší a nejpestřejší paletu postav, z nichž většina se neobjevuje jen během jedné epizody, ale od svého prvního „vkročení“ do světa příběhu se stále vrací. Během vyprávění se tak střetává velké množství perspektiv. Zároveň však z tohoto „davů“ postav vyčnívají dvě – táta a kluk. Tyto dvě postavy se vyskytují téměř výhradně společně a jsou do značné míry komplementární. Táta je aktivně jednajícím postavou, která rozhýbává dění a slouží jako spouštěč pro dlouhý řetěz událostí, kterými je příběh nabitý. Kluk je oproti tomu značně pasivní postavou, která je celý román ve vleku táty. Důležitost kluka spočívá ale v tom, že je velmi vnímavým a citlivým pozorovatelem. Proto je také nejčastějším fokalizátorem a jeho perspektiva má v románu největší prostor. Táta má velký vliv na události příběhu a tedy i na další postavy, na druhou stranu klukova perspektiva, jeho všímavé pozorování působí více na čtenáře a jeho čtení celého románu.

Pro naraci této prózy je důležité, že v průběhu románu se způsob vyprávění výrazně mění. Zlom představuje příjezd rodiny do Čech. Proměna vyprávění je dána mimo jiné rozšířením pozornosti z jedné rodiny na pestrou paletu postav z řad posázavského obyvatelstva. Oproti tomu společensko-politická perspektiva se ve druhé části vyprávění zužuje – do první části pronikají události a změny významu celoevropského (zabrání Krymu atp.), zatímco v druhé části je pohled omezen na dění v České republice a případné celoevropské problémy jsou nahlíženy prizmatem českých občanů, pokud se jich dotýkají (např. uprchlíci). Na tuto změnu záběru vyprávění upozorňuje i kritička Michaela Horynová: „Topol text koncipuje na základě zvláštní ‚dostředivé‘ perspektivy vyprávění. Od popisu atmosféry doby v širokém záběru, v kontaktu s dějinnými událostmi a současnou situací



v Evropě přechází k popisu subkultur v ní žijících, k odvrácené tváři měst a krajiny“ (HORYNOVÁ 2017). Došlo zde vlastně k obrácení postupu vyprávění předchozí prózy *Chladnou zemí*, které začínalo popisem hradbami Terezína zúžené mikrokultury a pokračovalo postupným rozšiřováním prostoru i tematiky na celou Evropu.

První část příběhu se odehrává v zahraničí a věnuje se cestám rodiny, kterou tvoří táta Mour, máma Soňa a dvě děti, kluci, zřejmě dvojčata,<sup>44</sup> ani jeden z nich nemá v románu jméno. Tuto část románu charakterizuje zkratkovitost a mezerovitost. I přes kratší prostor (tato část zabírá zhruba první čtvrtinu knihy) je zde pojednán delší časový úsek, během kterého rodina procestuje velkou část Evropy. Vypravěč zde využívá množství elips a omezuje své samostatné vstupy na minimum. Fokalizátory jsou jen členové rodiny – Mour, Soňa, kluk (výjimkou je epizodní postava a zároveň epizodní focalizátor sebevražedný atentátník Emír). Změny focalizátorů jsou náhlé a časté, jejich střídání je nepravidelné a nepředvídatelné. Mnohdy ani není jasné, zda je focalizátorem některá z postav, nebo vypravěč přešel do externí focalizace a focalizátorem tedy není žádná z postav vystupujících v příběhu.

„Otočí se a sebere kanystr, ten druhý vydrápne zpod něčích nohou, vleče se s nimi ve frontě, pak do nich strčí hadici a natočí je až po okraj. Tak jako to dělal vždycky.

Večerní vystoupení v Bristolu je ale zrušeno. Použije se paragraf pro případ nenadálé události, katastrofy či dokonce živelní pohromy (plus šedesát dva liber pro oba).

No, a dyť stejně chceme z pršákova vypadnout na jih!

Přidají se ke karavaně dalších autůků a přes den překočují na jiné tábořiště.

Soňa s klukama jsou po cestě utahaní, tak se hned chystají do lože. Na stan se vykašlou, stulí se k sobě dozadu“ (TOPOL 2017: 7).

V těchto několika krátkých odstavcích vypravěč dopoví příhodu o tom, jak kluk nabíral vodu, tato část je focalizována skrze kluka. Poté následuje poznámka o zrušení divadelního festivalu v Bristolu, u které není jasné, zda je dílem vypravěče nebo Moura. K tomu směřuje komentář jedné z postav, nejspíše Moura. V následujících odstavcích je shrnut přesun rodiny na jiné místo a uložení se ke spánku. Ani zde není úplně zřetelné, o jakou jde focalizaci. Vypravěč

---

<sup>44</sup> Z popisu jejich narození a občasného označení kluků jako „dvojenců“ lze vyrozumět, že jde o dvojčata. Mladší kluk je ale zřejmě postižený, má miminkovské rysy a musí být všude nošen, ačkoliv má i atributy výrazně staršího dítěte. Nikdy se nestává focalizátorem. Starší kluk je normální až na to, že nemluví. Je ale rovněž postavou pasivní, nechává se vláčet tátou a stará se o mladšího bratra. Skrze něj focalizuje vypravěč nejvíce, protože kluk je velmi dobrý pozorovatel.

úsporně za pomoci zřetězení krátkých stručně podaných obrazů za sebe zobrazí delší časový úsek.

Ani v této části románu nechybí detailnější popisy některých událostí, vše ale směřuje k úspornosti vyprávění, což se projevuje především snížením počtu a zkrácením délky vstupů náležících pouze vypravěči. Vypravěč zde nevysvětluje kontext událostí, ani se nezabývá výkladem historie některého z navštívených míst, omezuje se pouze na stručné popisy nutné pro dokreslení vyprávěných událostí<sup>45</sup> a na úsporné komentáře činnosti postav: „S mámou se namaskovali za bahenní lidi, chechtali se a vyváděli. Všichni okolo vypadali jak divoši, zaplácání bahnem, namázli se podle nich. A to dobře udělali“ (TOPOL 2017: 37). Čas diskurzu je ve většině této části románu kratší než čas příběhu a způsob vyprávění se v mnohém podobá minimalismu *Noční práce*.

Po příjezdu rodiny do Čech se vyprávění zpomaluje – příběh se odehraje v horizontu několika málo dní. Do vyprávění začnou vstupovat dlouhé vypravěčovy exkurzy do historie míst a zároveň s tím se začínají výrazně prodlužovat dialogické pasáže. Narůstá také počet vypravěčových komentářů děje a postav. Čas diskurzu je tedy ve druhé části románu většinou delší než čas příběhu, nebo se s ním v případě dialogických pasáží zhruba shoduje. I tak je ale vyprávění nabitě událostmi a zvraty. Jak už bylo naznačeno, tato část prózy sleduje osudy více postav, obyvatel Posázaví. Spolu s tím, jak Mour se svými syny<sup>46</sup> potkává stále více svých známých, tak narůstá počet postav a tedy i fokalizátorů<sup>47</sup>. Mezi prvními potkají klan Baštů a od té doby, co se cesty Mourový rodiny a cesty Baštů<sup>48</sup> rozdělí, se střídají kapitoly věnované Mouroví a klukům a ty věnované členům klanu Baštů. Tím se do Topolovy prózy poprvé dostává určitý stupeň pravidelnosti a předvídatelnosti. V rámci kapitol se střídají fokalizátoři z okruhu Mourový rodiny s fokalizátory z okruhu Baštových, mezi fokalizátory z konkrétního okruhu ale vypravěč přepíná stále náhle a nepředvídatelně, navíc tyto dvě hlavní skupiny potkávají další postavy, které se mohou stát fokalizátory také. Vyprávění se tedy ve druhé části čím dál tím více větví.

---

<sup>45</sup> I tyto popisy jsou vedeny snahou o co největší krátkost a zhuštěnost. Charakteristické je, že sestávají z výčtů věcí: „Dolní patro chatky je ze silných trámů a bez oken. Hořejší okno, to je střílna a pozorovatelná, schovka pro lovce. Dole jsou jen lavice, nahoře postel, kamínka, spacáky, kupka porňáků, prázdné láhve. [...]“ (TOPOL 2017: 68).

<sup>46</sup> Soňa brzy po příjezdu potratí a skončí v nemocnici. Poté se dozvídáme, že byla zřejmě vystrčena z okna.

<sup>47</sup> Mezi počet nových postav a počet nových fokalizátorů ale nelze dát rovnítko, protože pouze některé z těchto postav se staly fokalizátory.

<sup>48</sup> Především bratrů vymahačů Mirana a Káji a jejich těhotných přítelkyň Monči a Světlany.

Když jsme si stručně charakterizovali odlišnosti ve způsobu vyprávění první a druhé části románu, podíváme se nyní blíže na hlavní postupy, které vypravěč používá. Základní polohou vyprávění, v rámci které je zajišťováno lineární plynutí příběhu, je narace skrze fokalizátory. Práce s fokalizátory je téměř totožná jako v románu *Noční práce*. Střídání fokalizátorů je nečekané a místy následuje velmi rychle za sebou několik změn fokalizátorů, takže jsou události zobrazeny pomocí dynamicky se proměňující palety perspektiv.

Podobně jako v *Noční práci* (i když ne v takové míře) dává vypravěč prostor smyslovým vjemům postav – zrakovým, zvukovým i čichovým.<sup>49</sup> Například následující pasáž je založená primárně na tom, co kluk vidí a co cítí: „Nad popelištěm kluk vidí vznášet se kousičky ožehlé látky, zpod rozlámaných přepravek vyšlehují plamínky, rozeznává žárem k sobě spečené automapy, další zbytky jejich ubohého majetku. Krámy z přihrádek auta, věčně se válející někde po podlaze, teď žhnou a rozpadávají se, mizí před očima ve smradu z igelitek“ (TOPOL 2017: 105). K předvedení zvuků jsou také často použity citoslovce: „Skříp a prásk! Táta vzal za kliku a vklouzl dovnitř“ (TOPOL 2017: 153).

Základní poloha vyprávění skrze interní fokalizaci bývá narušována několika způsoby: retrospektivními pasážemi, vypravěčskými vstupy bez fokalizátora z řad postav a dlouhými dialogickými pasážemi tvořenými replikami s minimem vypravěčových uvozovacích vět. Nejprve se podíváme na funkci a zapojení retrospektiv. V románu *Anděl* jsou retrospektivy zapojeny tak, že je vypravěč na dané místo textu dosadí sám ze své iniciativy bez opory v činnosti myslí fokalizátora. Zapojení retrospektivních pasáží v *Noční práci* je naopak primárně dílem toho, že postava, skrze kterou je v tu danou chvíli fokalizováno, vzpomíná. V *Citlivém člověku* používá vypravěč obou způsobů a události předcházející samotnému příběhu vkládá do vyprávění on sám, klidně i bez nějakého uvozujícího upozornění, nebo je předvádí skrze vzpomínání fokalizátora. Novým prvkem je zde to, že vypravěč uvádí určitou retrospektivu na základě toho, že vzpomíná více postav a samotnou vzpomínanou událost předvádí pomocí střídání těchto postav na pozici fokalizátorů. V úvodu románu vypravěč například vypráví, jak se Mour a Soňa seznámili na základě toho, že se na to oba v danou chvíli rozpomínají. Jejich samotné setkání je vyprávěno střídavě z pohledu Moura a Soni:

„[...] ovšemže jim v palicích běží, jak se seznámili. Tehdy na Slovensku.

Holku znovu viděl hned ráno. Vydělila se z clony, ve které ostatní účastníci festivalové divadelní pouti splývali, usedla k němu.

[...]

---

<sup>49</sup> Srov.: Eva Klíčová „Tento svět disponuje [...] silou smyslových vjemů [...]“ (KLÍČOVÁ 2017: 49).

Usmívala se. V mysli jí vyvstal moment uplynulé noci, kdy statný dobyvatel, konečně vyčerpan, spočinul v její dlani naběhlé něhou, kde odpočíval jako naducané spokojené mimino.

[...]

Jó, ty seš prostě svůj. Taký se mi líbí, že nejseš tetovanej.

Uvažoval sem vo tom, ale dyž já mám k modrákům respekt.

Dále se nešířil. Mj. o modrých krajinách tetování, kde šustí pytlíky s acetonem a mlaskají pederastů ústa, za mříží, kde v duši tma je hustá, proč by jí taky, mladanku, plašil?

[...]

Z vroucí vzpomínky se s duněním a vzhupy přehoupli přes žlutě vyrýsované zpomalováky a vjeli na dlouhatánský most“ (TOPOL 2017: 12–13).

Některé epizody z minulosti hrající roli pro dokreslení postavy nebo určité události vypravěč neuvádí do prózy pomocí retrospektivní pasáže, ale pomocí přímé řeči postav. Nevyužívá však klasického postupu pro zapojení retrospektivy pomocí převážně monologické promluvy sekundárního vypravěče. V románu totiž nejsou sekundární narativy téměř vůbec využívány. V tomto případě jsou střípky informací vloženy do dialogických výměn postav, takže nejsou předvedeny přímo, ale čtenář je musí vyrozumět z narážek v přímé řeči postav, z dynamického hovoru nejčastěji dvou osob. Tak je především minulost Moura předváděna v jeho rozhovorech s jinými postavami, např. se Soňou:

„Nemůžu si přece všechno pamatovat, mrmlá táta, a my sme nemohli studovat, víš? Každý se nenarodí jako sametový dítě! S tolika výhodama. Do svobody! Jako dítě sametový revoluce, Soňo, jo, tebe myslím!

Hele a máš ty vůbec maturitu?

A to víže jo, a jakou pěknou, mám ji někde v kufří.

Checheche!

Akorát že mě vyhmátli ve čtvrtáku, to sem ti neříkal?

Kdo jako?

No, estébáci. To bylo tehdy tak, víš...

Nech toho. Já to znám vod táty.

Jo?

Akorát že byl na vopačný straně.

No a pak v blázinci, tam sem se našel, ty arteterapie.

[...]“ (TOPOL 2017: 21).

Zapojení událostí předcházejících příběhu tedy není jen dílem samostatných retrospektivních pasáží, ale i dílem fragmentů sebraných z hovorů postav, které si musí čtenář sám seskládat dohromady.

Hlavní chronologicky postupující pásmo příběhu je narušováno a zpomalováno také vypravěčovými vstupy, které uvádějí historii místa a také ho dávají také do souvislosti se

zbytkem románového prostoru, jak jsme ukázali v rámci základní charakterizace vypravěče výše. Dalším prostředkem ke snížení rychlosti narace jsou rozsáhlé dialogické pasáže tvořené replikami téměř bez vypravěčských uvození. V tomto románu tyto pasáže narůstají až do délky několika stran a svým obsahem jednak nahrazují retrospektivy předváděním událostí z minulosti postav,<sup>50</sup> jednak slouží k formulování názorů postav na základní otázky lidské existence. Postavy totiž v těchto rozhovorech vzpomínají na minulost, snaží se vypořádat s budoucností a řeší otázky života, smrti, lásky, boží existence a případně také svého náhledu na současnou společensko-politickou situaci.

Právě v debatách postav o existenciálních otázkách spočívá významové těžiště románu. V posázavské komunitě totiž dochází k výměně generací. Staří, kteří prováděli vzpouru proti minulému režimu,<sup>51</sup> už jsou na konci se silami, přemýšlejí o tom, jak zemřou a chtějí uvolnit místo mladé generaci. Mladá generace už opouští bezstarostná léta čerstvé dospělosti a začíná se usazovat (čekají děti) a hledat svou další životní cestu.

Se starou generací jsou spojené motivy smrti.<sup>52</sup> Téměř všechny postavy patřící do této generace chtějí zemřít rychle a z vlastního rozhodnutí, dokud jsou ještě v síle a nejsou přítěží pro ostatní. Lomoz mluví s Černým Lukášem o tom, že chce spáchat sebevraždu, protože se nechce ošklivit mladým, zejména děvčatům z Mončina bordelu U Paručky: „Hele, Lukáši, řekni mi teda, co staříci a babizny, co seděj, ležej, každý čeká, až umřou. Sou všem protivný! Bůh vůbec neví, co to je bejt taková sračka. A ty starý? Furt dou eště po každý kapce sladkýho, eště koukaj po větříku, kam se zatočí, no, ty vole! Normálním lidem se ale vošklivěj. A to nemluvim vo sraní pod sebe“ (TOPOL 2017: 308). Starý Bašta, hlava klanu Baštů zase plánuje postavit hospic, do kterého by mohli chodit staří zemřít bez toho, aby jim byl život prodlužován pomocí přístrojů, což vykládá v dlouhém rozhovoru s Mourem: „V mym hospicu U Dobrýho Baštýře nebudou žádný stroje, aby za tebe dechaly, sraly, mluvily, ty vole, to ti přísahám! Bude to expreshospic“ (TOPOL 2017: 97). Také máma Světlany a bývalý učitel Lojda chtějí zemřít rychle a bez toho, aby byli dlouho drženi naživu za zdmi nemocnice. Světlanina máma umírá zavalená skálou, podle Maucty tak, jak by to chtěla, Lojda prosí po rozsáhlé debatě Moura o to, aby ho zabil on: „Poslouchej, Moure! Ale

---

<sup>50</sup> Viz. výše.

<sup>51</sup> V centru jejich vzpoury je shoení sovětského tanku do hlubin řeky Sázavy.

<sup>52</sup> Srov. Božena Správcová: „Dalším opakujícím se motivem je eutanázie, případně rovnou sebevražda: Odcházející generace (bez víry v Boha) se děsí umírání – ať už jde o silné starce, patriarchy klanů, anebo staříčkou alkoholičku Růženku“ (SPRÁVCOVÁ 2017).

co já? Chtěl bych ten svůj konec lepší. [...] Pomož mi. A pak popadni kluky a zdrhejte!“ (TOPOL 2017: 294).

Především s mladší generací se pojí motivy spojené s láskou, jak tělesnou, tak duševní. Postavy se snaží najít duchovní lásku, protože pouze tělesná už jim přestala stačit. Starší generace ale mladé poblouzněné láskou varuje před budoucím vystřízlivěním ze zamilovanosti. Tak například Maucta varuje Světlanu: „Tak to máš dobrý. Teďka! Ale nerada ti to říkám, budeš furt doma, děckám za prdelí, votahá tě a najde si mladou, vodpočatou kravku. To se ti může stát jako mně [...]“ (TOPOL 2017: 300). Napříč generacemi pak procházejí motivy spojené s Bohem a Ďáblem a s tím, jak kdo vnímá život. S náboženskými motivy je spojován hlavně Černý Lukáš, bývalý kriminálník, který se obrátil k Bohu, přitáhnul k sobě lidi a s nimi buduje svatostánek. Proti němu je postavena většina ostatních postav, které si nejsou jisté svou vírou v Boha, ale na druhou stranu věří v Ďábla a s ním spojené zlo ve světě. Jako jsou obyvatelé Posázaví ochotni věřit spíše v existenci vládce zla, tak i jejich náhled na život je často spíše negativní. Jasně pesimistický je například bývalý milenec Světlany, který chce spáchat sebevraždu. Ten vysvětluje svůj náhled na žití v rozhovoru s Mourem následovně: „Dyť nakonec je každěj rozbitej, chcípá sám a vo nemocech, dyť nic nevydrží, přátelství, láska, to přece vyvane, nakonec je jen umírání a bolesti. A v těch bolestech si ani nepamatujete ty, jak se říká, dobrý chvíle. A když jo? No, tak vo to je vám hůř. To přece nemá cenu to celý absolvovat“ (TOPOL 2017: 147).

Všechny tyto hlavní existenciální motivy nejsou exponovány v pasážích vypravěče, ani v těch fokalizovaných, ale objevují se dominantně v rámci rozsáhlých dialogických výměn mezi postavami. Hrdinové prózy se různě vzájemně střetávají na své zběsilé pouti okolo řeky Sázavy a v dlouhých rozmluvách se vzájemně přesvědčují o svých náhledech na základní aspekty lidské existence.

Oproti předchozím románům tedy došlo v *Citlivém člověku* k přesunu důrazu z jedné postavy na celou plejádu různých individuí. To se projevuje i tím, že na rozdíl od předchozích próz postavy až do konce románu stále přibývají a ty, které třeba na chvíli zmizí z vypravěčova obzoru, se do skončení příběhu zase vrátí na scénu, výjimkou je Soňa, která nedlouho po příjezdu rodiny do Čech potratí, musí do nemocnice a mizí z příběhu. S větším množstvím postav dochází i k nárůstu množství a délky ryze dialogických pasáží s minimálními vypravěčskými komentáři. V kontrastu k tomu se zvyšuje i množství míst podaných z hlediska vševědoucího vypravěče bez jakékoli kontaminace perspektivou postav.

Stejně jako v *Noční práci* pracuje román *Citlivý člověk* s napětím mezi elipsovitými částmi a úseky vyobrazujícími určité události velmi podrobně. To je do značné míry umocňováno také ryze vypravěčskými pasážemi, ve kterých jsme důkladně obeznámeni například s historií Ďáblovy brázdy, což je v kontrastu s popisem smrti Moura bývalého učitele Lojdy, který svou mezerovitostí nechává čtenáře v nejistotě, zda byl Lojda zabit Mourem, nebo jen neopustil potápějící se loď.

### 3. 3. Tematizace psaní a autobiografické prvky

V románu *Citlivý člověk* se opět setkáváme s tematizací psaní a autobiografickými prvky. Obojí je v této próze propojené a spjaté s postavou táty, v obou prolínajících se okruzích je také patrná návaznost na prozaickou prvotinu *Sestra*.

V postavě Moura je načrtnuta figura undergroundového umělce, básníka, který po revoluci cestoval Evropou nejprve sám se svými básněmi, později jako kočovný divadelník se svou rodinou. V tátově minulosti lze tedy opět najít autobiografický obraz autora jako mladého „podzemního“ autora básní. Stejně obrysy mají také postavy Jíchy, Kasela a Potoka – u něj s tím rozdílem, že nebyl básníkem, ale tanečníkem a hercem – z románu *Sestra*. U postavy Moura je ale tento základní obrys doplněn o další autobiografické prvky, jiné než u undergroundových umělců z Topolovy prvotiny. Mour je popsán jako disident: „Pamatuju si tě jako hošíka, disidentíka, vlasy ti vlály“ (TOPOL 2017: 287), který nedokončil školu, protože byl vyhozen na základě udání svého učitele Lojdy. Potom skončil v blázinci. Ani Jáchym Topol nedokončil studium<sup>53</sup> a také on strávil určitý čas v blázinci (WEISS 2000: 43).

V *Citlivém člověku* ale nepokračuje kariéra táty ve stejných kolejích a s tak explicitními odkazy na autora jako u Jíchy. Mour se nestává novinářem, ani nedostane stipendium na sepsání románu. Místo toho objíždí Evropu se svými básněmi a těží ze zájmu západních států o neoficiální umělce ze zemí bývalého Východního bloku: „To sem ti už asi říkal, že prachy na káru sem sehnal, když Češi vstupovali do NATO a EU, vobjel sem to tehdy s básněma, všude mě zvali, když sem byl teda za bolševika v krimu, zavřenej za svou vodbojnou poezii, to byla panečku šňůra šňůr! Jo, to už se vopakovat nebude!“ (TOPOL 2017: 22). Také se stává divadelníkem, hraje na různých festivalech, nejprve sám, poté se Soňou a nakonec i s jejich dvěma syny. Postupně se ale mění podmínky, původní zájem o českého umělce utichne a divadelní festivaly se začínají institucionalizovat, také poptávka

---

<sup>53</sup> Srov. heslo Jáchym Topol ve Slovníku české literatury po roce 1945.

po divadelních kusech se mění. Mour se svými improvizovanými představeními a zvykem nedomlouvat si představení dopředu už nemá šanci uspět. Přes zastávku na Krymu se tedy vrací zpět do Čech s cílem literárně tvořit.

Výchozí autobiografický obraz undergroundového umělce v *Sestře* několikrát použitý slouží tentokrát jako odrazový můstek pro reflexi osudů literátů tohoto typu po revoluci. Další Mourovy osudy tak jednak tematizují jakousi bezradnost umělce, jehož tvorba byla postavena na odporu proti vládnoucí moci a nedokáže se vyrovnat s její absencí, jednak slouží k ilustraci proměn politických a společenských poměrů v Evropě.

Reflexe Mourovy porevoluční dráhy je pro tento román příznačně umístěna do dialogu Moura s jeho bývalým učitelem Lojdem, který Moura za komunismu udal. Lojda začíná hovor na toto téma nejprve poukazem na Mourovu slávu a úspěchy: „Tak ty ses proslavil, Moure. To čumim, kams to dotáh. Poznal si svět, vokusil svobodu a prorazil. Vo kom se tohle dá říct? Klobouk dolu!“ (TOPOL 2017: 253–254). Dále ale Lojda odkrývá Mourovo tápání, jeho nejisté postavení po tom, co se jeho sláva vytratila a on se vrátil do Čech se ženou a dvěma syny, o které se nedokáže pořádně postarat a s jediným plánem: „Všechno to ze mě teče. Budu psát“ (TOPOL 2017: 256). Nakonec Lojda konfrontuje Moura s tím, že je za svobody, bez konkrétního cíle daného odporem vůči režimu, bezradný:

„Co je lepší, Moure, dřepět ve sklepě, psát básně, bojovat za svobodu, dostat občas pár facek a bejt slavněj? Anebo platit složenky, vstávat do práce a bejt naprosto bezvýznamnej?

Ale no tak...

[...]

Za Havla ste se rozběhli do světa, a co z toho, nic, ty moulo, vid’“ (TOPOL 2017: 287).

„Facky a kriminál za básničky, no, ty vole, to je romantika dvacátýho století, po tom se ti stejská, chlape, co?“ (TOPOL 2017: 288).

V Mourově nejistotě po revoluci a doznění jejích rezonancí, kterou si ale odmítá přiznat, je něco z Potokovy bezradnosti z chaosu a mnoha otevřených možností v době po „výbuchu času“. Oba, Mour i Potok, utíkají ke psaní. Potok píše dopis sestře, pomocí kterého hledá sám sebe a snaží se vyrovnat se sebou samým. V jeho textu je stále přítomná reflexe jeho vyprávění. Mour po roce 1989 nejprve těžil ze svobody, která poskytovala umělcům, jakým byl on mnoho příležitostí. Po letech se u něj ale pocit ztracenosti dostaví též a Mour se také snaží psát. Na rozdíl od Potoka ale Mourova tvorba zřejmě není příliš úspěšná a snahy spíše vyznívají do ztracena. Mour zkouší nejprve trochu tvořit na kočovné pouti s rodinou:



„A táta zaleze do kufru za spacáky a přepravky a haldy paperbacků a krabice s čínskými polívkami a vaříče a co tam všechno mají, a rozevře nějaký ten sešit a čará a čará“ (TOPOL 2017: 22). Z toho, jak vypravěč nazývá Mourovu tvorbu jako „čarání“, je ale zřejmé, že z jeho psaní moc nevzešlo. Po příjezdu do Čech Mour vykládá o svých plánech psát a z toho, jak vysvětluje Lojdovi, že „[...] k psaní potřebuje alkohol, mnoho, a neomezené množství tabáku [...]“ (TOPOL 2017: 287), je cítit, že tvořit ani hned tak nezačne.

V *Citlivém člověku* tak Topol do určité míry navazuje na *Sestru*, bere si z ní určité prvky, které dále rozpracovává. Postavy undergroundových umělců s autobiografickými rysy a jejich umělecká tvorba směřuje v *Sestře* k tematizaci neuchopitelnosti identity a motivu psaní jako způsobu sebeidentifikace. V *Citlivém člověku* slouží počáteční autostylizace k rozpracování vývoje dráhy tohoto typu literáta po revoluci založené na auře komunisty perzekuovaného umělce a následující bezradnosti, které se snaží čelit útekem k psaní. V rozhovoru s Mourem se objevuje i otázka, zda nepromarnil svůj čas. Pro tvorbu ale Mour nenachází vhodné podmínky ani správné rozpoložení, a tak se pro něj na rozdíl od Potoka nestane východiskem literární tvorba, ale další cesta ve společnosti svého staršího syna, který zřejmě v závěru románu poprvé promluvil: „Naskoč, chlapče, říká táta vlídně a podává mu ruku. Tak jo“ (TOPOL 2017: 351).

### 3. 4. Shrnutí

Ve svém zatím posledním románu se Jáchym Topol opět dotýká tematiky hledání jedincova místa ve světě, hledání cesty k tomu, jak se vyrovnat s minulostí a jak naložit se svou budoucností. Součástí tohoto vyrovnávání se se životem a světem je opět pout' postav nabitá událostmi, protože jak uvádí jedna z postav románu učitel Lojda: „Taky sem toho názoru, že lékem na existenciální úzkost je putování. Nekončící pout'“ (TOPOL 2017: 287). Tentokrát je ale příběh situován do současnosti a zaměřen na velkou skupinu postav rozdělenou v základu do dvou generačních skupin – starší odcházející a hledající způsob ukončení svého života, mladší nastupující a pátrající po směru svého životního putování. Ve vztahu mezi oběma generacemi je znát starost a úcta – starší nechtějí mladším překážet a zatěžovat je a mladí se snaží uctít starší generaci. Spolu s tematizací výměny generací je především díky Mourově putování po evropských divadelních festivalech zobrazena změna doby, která je celkově svobodnější, ale zároveň v něčem více svazující, protože kočovný způsob života, na který byl Mour zvyklý, už příliš neumožňuje. Všechny postavy napříč generacemi řeší otázku zla ve světě prostřednictvím debat o Bohu a Dáblu a také s ironickým

vyzněním (které ale promlouvající postavy nezamýšlejí) reflektují současné události jako například zabrání Krymu, vztah České republiky a Evropské unie nebo osobnost prezidenta Miloše Zemana. V postavě Moura je opět otevřena tematika undergroundového umělce, která rezonovala v Topolově prvním románu *Sestra*. Próza *Citlivý člověk* se od tohoto základního autobiografického obrazu odráží a rozvádí jej až do současnosti, tematizuje vývoj umělecké dráhy undergroundového básníka po revoluci, otázku promarněného času za svobody. *Citlivý člověk* se zároveň vrací i k tematice psaní jako možnosti určitého životního východiska a otevírá problematiku literáta potýkajícího se s uměleckou krizí způsobenou změnou politických, společenských a kulturních poměrů.

Zvolený způsob vyprávění pomocí heterodiegetického vypravěče, který si udržuje odstup od postav a dává najevo jistý nadhled, umožňuje sledovat osudy velkého počtu postav, čímž je tematika neukotveného jedince naplněného existenciální úzkostí ilustrována na dvou střídajících se generacích. Zasazením do časoprostoru Evropy, dominantně České republiky dvacátého prvního století je téma zároveň i aktualizováno. Proměňující se poměry, které se čtenářů bezprostředně dotýkají, jsou reflektovány pomocí posázavské, lidovými mýty a legendami opředené, subkultury. Proměna vypravěče se zde projevuje především v přesunu významového těžiště románu do dialogů, ve kterých jsou exponovány pro celkové vyznění románu klíčové existenciální motivy. Kritička Božena Správcová upozorňuje, že: „[...] z čeho jiného než z řeči a postojů lidí rostou jejich činy a osudy – které se pak slévají do činů a osudů celého společenství...“ (SPRÁVCOVÁ 2017). Rámcem i spouštěčem pro sérii rozhovorů, ve kterých postavy hledají dobro ve světě, Boha, lásku i smysluplný život a smrt, je pak elipsovitě vyprávěná zběsilá pouť postav podaná skrze často se střídající fokalizátory spolu s kontrastně působícími vypravěčskými vstupy, které zasazují události do kontextu.

## Závěr

V této práci jsme se pokusili popsat podoby vypravěče v šestici vybraných románů Jáchyma Topola. Za nejvíce vyhraněné považujeme ty v románech *Sestra* a *Noční práce*, čímž se přikláníme k názoru Zdeňka Šandy. K těmto dvěma prózám jsme ale přidali i román *Citlivý člověk*, protože podle nás podoba vypravěče a způsob vyprávění, který do Topolova prozaického díla zavádí, je stejně svébytný jako vypravěčské subjekty a jejich narativní akty v *Sestře* a *Noční práci*. Tyto tři romány chápeme z hlediska podob vypravěče v prozaické tvorbě Jáchyma Topola jako centrální. V dalších odstavcích se pokusíme stručně shrnout, co nás k tomuto závěru vedlo.

Vypravěč románu *Sestra*, který představuje první podobu vypravěče v Topolově prozaickém díle, je specifický tím, že má blízko k charakteru lyrického subjektu, který typicky promlouvá v básních, což prózu formuje na rovině narativní, kompoziční i jazykové. Pro vypravěčský subjekt je dále charakteristické výrazně subjektivizované vyprávění v ich-formové vyprávěcí situaci. To přispívá k určité míře jeho nespolehlivosti. Vypravěč je dále nositelem určitých autobiografických rysů a ve své naraci tematizuje jazyk a vyprávění. Narace tohoto románu je vedena skrze monologickou promluvu vypravěče, ve které hlavní dějová linka zaniká v množství odboček, reflexí a vrstvení obrazů, které nejsou řazeny dle chronologické posloupnosti, ale na základě vzpomínání vyprávěcího subjektu. Vypravěč užívá neznačenou přímou řeč a dialogické pasáže konstruuje způsobem blízkým stavbě dramatickému dialogu.

Jako další centrální román chápeme *Noční práci*, protože v této próze se podoba vyprávěče zásadně proměňuje a jsou zde zavedeny nové narativní dominanty. V *Noční práci* se vypravěč v er-formové vyprávěcí situaci dostává do odstupu od fikčního světa a jeho narace je postavena na stylistickém minimalismu a eliptičnosti. Vyprávění je také charakteristické tím, že je ovlivněno dětskou perspektivou. To všechno jsou prvky, které vypravěče a naraci tohoto románu výrazně odlišují od vypravěče a narace *Sestry*. Za poslední dominantní bod v Topolově prozaickém díle považujeme prózu *Citlivý člověk*, protože v její narativní rovině dochází k další signifikantní proměně. Er-formový vypravěč se dostává do ještě většího odstupu od fikčního světa, což dokládá rozšíření jeho činnosti o komentáře jednání postav a pasáže reflektující fikční svět, které nejsou perspektivou postav vůbec ovlivněné. Poprvé se vypravěč výrazně odlišuje od postav i svým jazykem. Do centra románu

se dostává mnohem více postav a významotvorné motivy se nově přesouvají primárně do dialogů, tedy částí, kde vypravěč omezí svou činnost téměř jen na reprodukci replik postav.

V ostatních prózách jsme sledovali, jak autor podněty z centrálních románů dále zpracovává – omezuje je, prohlubuje nebo k nim přistupuje odlišným způsobem. Prózu *Anděl* chápeme jako článek narativního vývoje od *Sestry* k *Noční práci* a sledovali jsme na ní přechod od subjektivního, lyrického, bohatě větveného a do širě se rozlévajícího vyprávění Potokova k ukázněné fragmentární a z více perspektiv vedené naraci *Noční práce*. Romány *Kloktat dehet* a *Chladnou zemí* podle nás rozpracovávají podněty románu *Noční práce*. *Kloktat dehet* se odlišným způsobem, který je vzniklý kombinací narativních postupů *Sestry* a *Noční práce*, vrací k dětskému pohledu na události srpna 1968 a *Chladnou zemí* prohlubuje stylistický minimalismus vyprávění.

V souhlasu se Zdeňkem Šandou tedy na základě svých zjištění můžeme tvrdit, že: „Podstatné kvalitativní proměny Topolovy románové poetiky totiž probíhají ve způsobu vyprávění“ (ŘÍHA 2013: 191). Musíme k tomu ale dodat, že výrazných změn doznává nejen narativní akt, ale i vypravěčský subjekt.

Dále jsme v této práci dospěli k tomu, že autorovu románovou prvotinu lze z narativního hlediska chápat jako klíč k ostatním prózám, protože Topol ze *Sestry* čerpal podněty pro své další romány. Všechna autorova prozaická díla, kterým se v této práci věnujeme, mají se *Sestrou* společné výrazné lyrické prvky, které se projevují především v jazykové rovině. Jazyk všech próz je nápadně rytmizovaný, plný nečekané obraznosti a lexika ze všech možných vrstev češtiny, případně i cizích jazyků. Charakteristické pro vypravěče ať už homodiegetické nebo heterodiegetické je, že při barvitém popisu fikčního světa využívají ve značné míře smyslové podněty. Díky tomu víme, co postavy fikčního světa vidí, cítí i slyší a jak na základě těchto animálních funkcí svět příběhu pojmají. Stálým rysem výstavby autorových próz je rovněž neznačená přímá řeč užívaná ve dvou formách, které jsme představili v podkapitole 1. 1. Dále Topol v některých románech pracuje s dalšími narativními prvky, které poprvé vyzkoušel v *Sestře*. Jde o aspekt nespolehlivosti vypravěče, autobiografické rysy promítané do více postav a tematizaci jazyka a vyprávění, respektive psaní. Těmito složkám vyprávění dává jinou funkci, případně rozvíjí nebo omezuje funkci původní.

Z hlediska směru, kterým jsou impulzy *Sestry* rozvíjeny, lze vysledovat několik tendencí. Tuto naši snahu o uvedení zobecňujících závěrů zakládáme na románech, ve kterých jsme našli základní podobu vypravěče. V podobě vypravěčského subjektu dochází k posunu od vypravěče *Sestry*, který je součástí světa příběhu a je existenciálně spjatý s hlavní postavou románu, ke stále většímu odstupu vypravěče od fikčního světa. Vypravěč *Noční práce* už stojí mimo svět příběhu, ale ještě přejímá limitaci perspektivou dětských postav, vypravěč *Citlivého člověka* dosahuje největší distance od světa příběhu, protože mnohé pasáže textu nejsou založeny na interní fokalizaci skrze postavy, ale na perspektivě vypravěče samého, vypravěč románu hojně a z nadhledu komentuje postavy a jejich činnost a od postav se odlišuje i převažující spisovností jazyka, užíváním odborných výrazů a složitější obrazností.

Další obecnou tendenci shledáváme ve zjednodušení dějové linky, snaze o to udělat vyprávění přehlednější. V *Sestře* je díky mnohomluvnosti vypravěče, asociativnímu principu narace, množství vložených příběhů i odboček a díky velkému rozsahu hlavní dějová linka velmi nezřetelná. Další prózy směřují k menší komplikovanosti příběhové linie díky větší sevřenosti, ukotvenosti a omezení odboček, které nejsou pro posun příběhu důležité. Přispívá k tomu také to, že asociativní princip vyprávění *Sestry* už není v následujících prózách zopakován a že výstavba próz po *Sestře* je založená spíše na eliptičnosti, minimalismu, a tedy větší stručnosti vyprávění.

Domníváme se, že na základě této práce můžeme zdůraznit roli, jakou vypravěč v románech Jáchyma Topola hraje. Vypravěčské subjekty v Topolových prózách mají centrální pozici v utváření významu díla, a mohou proto sloužit jako interpretační klíče k románům. Zároveň považujeme za nutné vyzdvihnout neustálé nápadité proměny, kterým autor subjekt vypravěče podrobuje. Vypravěče tak nelze brát jako neměnnou konstantu Topolových prozaických textů. Podle nás je subjekt vypravěče naopak prvkem, který proměny románové poetiky Jáchyma Topola dává do pohybu, a zasloužil by tedy více pozornosti, než se mu zatím dostává.

## Seznam použité literatury

### Primární literatura

TOPOL, Jáchym (2019) [1994]. *Sestra*. Ed. Daniela Iwashita (Praha – Brno: Host), 643 stran.

TOPOL, Jáchym (2006) [1995]. *Anděl* (Praha: Torst), 132 stran.

TOPOL, Jáchym (2001). *Noční práce* (Praha: Torst – Hynek), 259 stran.

TOPOL, Jáchym (2005). *Kloktat dehet* (Praha: Torst), 272 stran.

TOPOL, Jáchym (2009). *Chladnou zemí* (Praha: Torst), 140 stran.

TOPOL, Jáchym (2017). *Citlivý člověk* (Praha: Torst), 357 stran.

### Sekundární literatura

#### a) odborná

ČERVENKA, Miroslav (1992). *Významová výstavba literárního díla* (Praha: Karolinum), 155 stran.

ČERVENKA, Miroslav (2003). *Fikční světy lyriky* (Praha – Litomyšl: Ladislav Horáček – Paseka), 83 stran.

DOLEŽEL, Lubomír (1993). *Narativní způsoby v české literatuře* (Praha: Český spisovatel), 144 stran.

DOLEŽEL, Lubomír (2004). Protifaktová imaginace, in L. D. *Identita literárního díla* (Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 26–48.

DOLEŽEL, Lubomír (2014). Protifaktová historická fikce: Jáchym Topol, *Kloktat dehet*, in L. D. *Heterocosmica II. Fikční světy postmoderní české prózy* (Praha: Karolinum), s. 149–159.

FOLDYNA, Lukáš (2008). Jáchym Topol: *Sestra*, in Petr Hruška (ed.) *V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích* (Praha: Academia), s. 403–408.

CHATMAN, Seymour (2008). *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu* (Brno: Host), 326 stran.

KÖNIGSMARK, Václav (1984). Dialog, in Štěpán Vlašín (ed.) *Slovník literární teorie* (Praha: Československý spisovatel), s. 73–74.

KUBÍČEK, Tomáš (2007). *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy* (Brno: Host), 240 stran.

KUBÍČEK, Tomáš – HRABAL, Jiří – BÍLEK, Petr A. (2013). *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění* (Praha: Dauphin), 247 stran.

LUKEŠ, Petr (2010). *Proměny románové tvorby Jáchyma Topola* [online]. Diplomová práce na FF MU v Brně [cit. 2021-05-05]. Dostupné z: [Promeny\\_romanove\\_tvorby\\_Jachyma\\_Topola.pdf \(muni.cz\)](http://www.muni.cz/promeny_romanove_tvorby_jachyma_topola.pdf).

LUNDÁKOVÁ, Kateřina (2010). *Jáchym Topol a jeho prozaické dílo. Základní mapování souvztažných bodů* [online]. Bakalářská práce na FF UK v Praze [cit. 2021-05-05]. Dostupné z: [BPTX\\_2009\\_2\\_11210\\_ASZK00306\\_145306\\_0\\_84100.pdf \(cuni.cz\)](http://www.cuni.cz/BPTX_2009_2_11210_ASZK00306_145306_0_84100.pdf).

MAREŠ, Petr (1996). „Tajnej a otevřenej jazyk“. Spisovnost a nespisovnost v románu Jáchyma Topola *Sestra*, in Rudolf Šrámek (ed.) *Spisovnost a nespisovnost dnes. Sborník příspěvků z mezinárodní konference* (Brno: Masarykova univerzita), s. 176–178.

RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith (2001). *Poetika vyprávění* (Brno: Host), 176 stran.

ŘÍHA, Ivo (ed.). *Otevřené rány. Vybrané studie o díle Jáchyma Topola* (Praha: Torst), 391 stran.

ŠANDA, Zdeněk (2019). Komentář, in: Jáchym Topol *Sestra*. Ed. Daniela Iwashita (Praha – Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Host), s. 577–596.

ŠANDA, Zdeněk (2020). *Jáchym Topol: Sestra (1994)*. Seminář České knihovny, sv. 33 [online] (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR) [cit. 2021-01-27]. Dostupné z: <https://www.kniznice.cz/component/k2/454>.

ZANDOVÁ, Gertraude (2001). „Výbuch času“ 1989. Jáchym Topol a staronový svět jeho románu *Sestra*, in: *Česká literatura na konci tisíciletí. Příspěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky* (Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR), s. 793–800.

## **b) recenze, rozhovory**

BÍLEK, Petr A. (1994). Topolův román ...uličnický... *Tvar* 5, č. 16, s. 17–18.

HORYNOVÁ, Michaela (2017). Divoká jízda současností [online]. *Artikl*, 27. 6. [cit. 2021-02-23]. Dostupné z: [Divoká jízda současností | ARTIKL](#).

KLÍČOVÁ, Eva (2017). Volnoběhy krásných slov. *Host* 33, č. 6, s. 48–49.

SPRÁVCOVÁ, Božena (2017). Temná fraška [online]. *Tvar* 28, č. 14 [cit. 2021-02-23]. Dostupné z: [Temná fraška – Tvar \(itvar.cz\)](#).

VOHRYZEK, Josef (1996). Anděl. Jáchym Topol [online]. *Respekt* 7, č. 8 [cit. 2021-05-01]. Dostupné z: [Anděl • RESPEKT](#).

WEISS, Tomáš (2000). *Jáchym Topol. Nemůžu se zastavit* (Praha: Portál), 147 stran.